

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CORTÈGE RÊVÉ :
ÉVÉNEMENTIALITÉ, ÉPHÉMÉRITÉ ET SPONTANÉITÉ

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION
EN RECHERCHE-CRÉATION EN MÉDIA EXPÉRIMENTAL

PAR
ISABELLE CARON

DÉCEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un merci plus que chaleureux à Jean-Philippe Boudreau, sans qui le rêve n'aurait pas trouvé ses mots.

Merci à Louis-Claude Paquin, mon directeur de recherche-création, pour ses talents d'  claireur. Merci    Jean-François Renaud pour son ardeur inspirante. Merci    Dany Beaupré pour prêter main-forte à tous moments. Merci    Marjolaine Béland et à Charles Perraton d'avoir accepté de poser leur regard sur cette recherche-création. Merci    Myriam Cliche pour la correction.

Merci    Denis Piotte, Ky Vy Le Duc, David Plasse, Philippe Grégoire, Julien   clancher, Alexandre Quessy et Jérôme Dumais, indispensables confrères, ainsi qu'à Fabien, Claude, Julien et Pierre de l'équipe du J-1300 pour les discussions animées et pour avoir rendu cette aventure si souriante.

Merci aux cort  giennes et cort  giens grâce auxquels cette création s'est incarnée : Anne Sergent, Marie-Eve Beaulieu, Ariane Bisson Mc Leron, Marc-Antoine Beaudette, Danièle Simard-Dubé, Laurent Trudel, Marie-Michèle Côté-Dion, David Jalbert, Marie-Neige Châtelain, Érika Tremblay, Sébastien Menard, Benoit Landry, François Bienvenue, Georges Philippe Côté, Pascal Chavanne, Damien Thomas, Marie-Pier Jolicœur, Charles Muzard, Alexandre Auray, Jean-Gabriel Bergeron, KyVy LeDuc, Vincent Biron, Samuel Laflamme, Anh Minh Truong, Jean-Philippe Boudreau et Daryl Hubert (pour ses sons de délire). Créer avec vous est toujours le plus beau des cadeaux.

Merci    Caroline Forget, Hélène Brault, David Ferguson, André Plante, Iannick Raymond, Julie Lamalice, pour leur générosité sans borne. Merci au petit Isidore et à ses grands-parents Boudreau. Merci à la fondation de l'UQAM, aux fonds à l'accessibilité et à la réussite des études (FARE).

Merci    Diane Verville pour les encouragements, l'appui et l'amour illimité.

Merci    Michel Caron de m'avoir réveillée dans mon rêve et de m'avoir dévoilé l'immensité de cet univers caché; le rêve, la création, le cosmos.

   ces individualités qui ont peuplé ces deux dernières années.

Que le rêve se tapisse en vous.

Isabelle Caron

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
EXERGUE	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
INTENTIONS ET CONCEPTS	3
1.1 Le corps, le risque et la création	3
1.2 Le rêve, catalyse de la création	4
1.2.1 Neurobiologie du sommeil & mythologie grecque	5
1.3 L'événement éphémère	7
1.4 La ville lieu de la création	9
1.4.1 La déambulation dans l'art	10
1.4.2 L'art dans l'espace de la ville	12
CHAPITRE II	
SOURCES DE L'ŒUVRE ET CORPUS	14
2.1 Sources de l'œuvre : maintes références intertextuelles	14
2.2 Le surréalisme	15
2.3 L'art nouveau	17
2.4 Exemples de corpus artistique événementiel, spontané, éphémère & analyse comparative	18
2.4.1 Parade	18
2.4.2 Le défilé, exemple de la Saint-Jean Baptiste	19
2.4.3 Exemples d'un corpus d'œuvres apparentées	20

CHAPITRE III	
PROJET	24
3.1 Description de l'œuvre : collectif de création	24
3.2 Le scénario	26
3.3 Esthétiques	28
3.3.1 Visuelle	28
3.3.2 Gestuelle et Sonore	29
CHAPITRE IV	
RÉCIT DE PRATIQUE ET DÉMARCHE	31
4.1 Le rêve et son analyse expérientielle	31
4.1.1 Le rêve d'il y a vingt ans	32
4.1.2 L'analyse du rêve	33
4.2 L'expérience vécue du <i>Cortège Rêvé</i>	34
4.2.1 L'œuvre réalisée et son déploiement dans la rue	34
CONCLUSION	38
APPENDICE A	
Livret du <i>Cortège Rêvé</i>	40
APPENDICE B	
Photos de la performance	41
APPENDICE C	
Trajet parcouru	61
APPENDICE D	
Générique des collaborateurs	62
APPENDICE E	
Daguerreotype de la Saint-Jean-Baptiste 1855.	63
BIBLIOGRAPHIE.	64

RÉSUMÉ

Par temps gris, une performance. Une manifestation artistique spontanée et éphémère. Un rêve dadaïste poussiéreux qui marie la tragédie et la comédie, le carnaval et la marche funèbre. Un rituel onirique, ayant pris vie grâce à la collaboration d'artistes indispensables au parachèvement de ce projet collectif d'esthétique surréaliste. Il s'agit du cortège d'une fanfare sur un parcours de 3 km, d'une durée de 2 heures 45 minutes, qui a eu pour scène et décor des rues des quartiers Mile End et Outremont à Montréal le 17 mai 2009. Ce projet de cortège, qui amorça son périple dans mon atelier d'artiste, prend racine dans l'un de mes souvenirs d'enfance les plus lointains... Celui d'un rêve.

Ce mémoire de recherche-crédation a pour objet la concrétisation (au grand jour) d'un rêve (nocturne) par l'entremise d'une performance artistique issue de la création collective qui a pris la forme expérimentale de la fanfare urbaine. Musiciens, comédiens et archivistes de cet événement volatile ont été déployés dans les rues pour donner vie à cette procession, incarnation du rêve et de la création. L'univers mythique de la Grèce antique, la pensée des surréalistes, le rêve comme catalyse de la création, les cycles de la neurobiologie du sommeil ainsi que l'art contextuel et la performance ont été explorés afin de donner corps à cette création. La marche et le geste comme acte de création, la ville comme lieu où se déploie l'œuvre, la spontanéité engendrée par la performance et l'éphémérité liée à celle-ci, constituent quelques-unes des propriétés intrinsèques du *Cortège Rêvé*.

Mots clés :

Rêve, Création, Performance artistique, Collectif de création, Procession urbaine, Éphémérité, Spontanéité.

«Quand nous avons dépassé un certain âge, l'âme de l'enfant que nous fûmes et l'âme des morts dont nous sommes sortis viennent nous jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts demandant à coopérer aux nouveaux sentiments que nous éprouvons et dans lesquels, effaçant leur ancienne effigie, nous les refondons en une création originale...»

Marcel Proust

INTRODUCTION

Une fanfare, une parade, entraperçue ou hallucinée dans le jardin d'une fillette il y a plus de vingt ans, reprend vie dans un atelier d'artiste. La procession surréelle défile ensuite dans les rues du quartier, laissant derrière elle une traînée de restes diurnes et de regards incrédules. De la vision de ce *Cortège Rêvé*, de ces corps poussiéreux exhumés du souvenir, émerge une question : «Corps, t'ai-je rêvé?»

Jean-Philippe Boudreau, librettiste du *Cortège Rêvé*

D'après une idée originale d'Isabelle Caron

Mon premier souvenir, au plus loin que ma mémoire puisse aller, est celui d'un rêve que j'ai fait vers l'âge de deux ou trois ans. Il est tout de même assez incroyable que, parmi mes premières réminiscences, se trouvent des idées qui ont germé en moi, malgré moi, dans mon sommeil, ce lieu duquel nul autre que moi ne puisse témoigner. Nous avons tous nos souvenirs d'enfance plus poignants, ceux-là où les odeurs, les textures, les couleurs, la température de l'air, les émotions, refont surface. L'illusion de l'exactitude d'un moment passé peut être saisissante, voire vertigineuse... Mais des années plus tard nous réalisons avec déception, en tombant sur un vieil album photo, que tous ces moments ont été captés sur pellicule, laquelle les a sauvés de l'oubli. Ces souvenirs, en apparence intacts et presque palpables, se révèlent alors dissociés de nous, ils sont le fruit d'un processus chimique, d'une couche sensible. Si toutefois ce premier souvenir est issu de l'onirique et qu'il remonte à une période lointaine, il va de soi qu'au fil des années, il se modifie certes, s'augmente, se complexifie au gré des fantaisies. Qu'importe? Tous les éléments propices et fertiles y étaient. Le rêve détenait ses semences; la vie, généreuse, a offert les conditions idéales à son épanouissement, un cadeau : la création. Ce souvenir s'est donc transformé en moi, sans doute des centaines de fois, jusqu'à un certain moment où sa forme évanescence s'est mutée jusqu'à sortir de mon atelier. Dès lors, ce moment est arrêté, il a existé, le 17 mai 2009. Il a une date fixe dans le temps du vécu et s'est décuplé dans les souvenirs de certains témoins étrangers et de plusieurs collaborateurs intimes. Depuis, cette apparition ne cesse de se démultiplier en moi, au gré des vicissitudes de l'existence.

Ce présent mémoire de recherche-crédation constitue l'aboutissement de la réalisation de ce rêve, recueilli d'une réminiscence lointaine. Par la création collective, l'incarnation du rêve d'alors fut possible. Il prit la forme d'une performance, d'un cortège onirique qui s'éveilla dans mon atelier de création, qui arpenta les rues à la poursuite d'une quête : sa dissémination et sa dissolution à même son contexte d'élaboration, pour finalement s'évaporer sous le regard ébahi d'un enfant, de trois ans et quelques poussières.

Le cortège, la fanfare, la parade, le défilé, la procession, la manifestation artistique, la marche ou la déambulation, quelle qu'en soit l'appellation, devient une structure en mouvement qui vit et respire; et le déplacement, le rêve, le rituel et le collectif en sont les éléments constitutifs. Le cortège est, par définition, un groupe de personnes se déplaçant ensemble et plus ou moins en rang, vers une destination commune.

Souvent, le cortège se profile pour faire honneur à quelqu'un. Ce que nous avons tenté d'exécuter à travers la performance artistique collective du *Cortège Rêvé* est une procession surréaliste regroupant une quinzaine d'artistes comédiens et musiciens, ainsi qu'une dizaine d'artistes archivistes de l'évènement, dans un but d'échange et de communication avec les passants surpris à même leur quotidien. Tous se dirigeaient vers une finalité commune : la passation du rêve aux témoins de cette vision surréelle et, ultimement, à un enfant, le petit Isidore. La performance, ayant comme point de départ mon atelier de production artistique, elle a été exécutée à même les quartiers du Mile End et d'Outremont à Montréal, couvrant un parcours de plus de 3 km et durant 2 heures et 45 minutes.

«L'artiste est inventeur de *lieux*. Il façonne, il donne chair à des espaces jusqu'alors improbables, impossibles ou impensables : apories, fables topiques.» (Didi-Huberman, 1998, dos de couverture) Pour la manifestation artistique du *Cortège Rêvé*, les lieux auxquels je me suis intéressée sont ceux de la ville : les lieux et non-lieux du tissu urbain. Dans ce document d'accompagnement de ma recherche-crédation, je porterai attention plus précisément au déplacement, aux marcheurs qui personnifient ce déplacement et à l'aspect symbolique qui en découle, prenant les apparences d'une procession dont le cérémonial apparaît saugrenu. C'est d'abord par l'élaboration des intentions et concepts de création que nous entamerons l'exploration de la performance du *Cortège Rêvé*. Le rêve comme catalyse de la création, la mythologie grecque et la neurobiologie du sommeil seront examinés ainsi que les principes sous-jacents à l'éphémérité liée à l'évènement et à la ville, comme le contexte où se joue et se déploie la création. Ensuite, nous considérerons le mouvement du surréalisme, de l'Art nouveau ainsi qu'un corpus d'œuvres apparentées comme les sources et références du *Cortège Rêvé*. Après quoi, une description de l'œuvre et de son processus d'élaboration sera proposée, scrutant de plus près le scénario, ses esthétiques visuelles, gestuelles et sonores. Cette réflexion se terminera en retraçant un récit de pratique de cette création dans le dessein d'explicitier divers aspects de l'expérience vécue du *Cortège Rêvé*, ce rêve auquel j'ai consacré les vingt derniers mois, et auquel je serai dédiée pendant plusieurs autres à venir.

CHAPITRE I

INTENTIONS ET CONCEPTS

Si nous nous penchons sur les motifs viscéraux qu'ont les artistes de «devoir» créer, nous pouvons observer un motif récurrent : bien souvent, c'est pour donner forme à un désir irrépressible, pour matérialiser un rêve ou pour donner substance à une quête. Dans ces cas, le dénominateur commun est le besoin d'extirper de soi, de ses méandres et replis, un sentiment intangible et de lui donner forme (munie d'une intention artistique, par le désir de laisser sa trace à soi, par souci d'esthétisation, d'individuation, etc.) et ce, au travers d'un média ; qu'il s'agisse de sonorités, de plasticité, de corporéité ou de langage verbal ou écrit. Depuis un certain temps, ma création est orientée par des considérations récurrentes qui, telles des trames sous-jacentes à mes intentions, se tapissent à l'intérieur de la plupart de mes réflexions conceptuelles et recherches formelles. Parmi ces intérêts, s'y trouve bien campée au centre la création dans son sens le plus global, imaginaire, intuitif et révolutionnaire, mais aussi la création collective, le rêve, l'inconscient individuel et collectif, les figures archétypales, la communication, la ville comme canevas, l'œuvre *in situ*, le *land art*, l'art éphémère, etc.

1.1 Le corps, le risque et la création

Dans son ouvrage *Le chaos créateur*, Chantal Deschamps décrit comment l'œuvre surgit dans le corps de la personnalité créatrice.

En d'autres mots, son *corps* [de l'artiste], lié au monde sensible dans sa totalité passée, présente et future et au contact de celui-ci, devient le lieu d'ébullition où naît l'expression de sa perception des choses du monde, où, dans sa propension créatrice, sa perception des choses du monde prend corps et devient œuvre. (2002, p. 113)

La place prépondérante du corps à l'œuvre, dans l'œuvre et pour l'œuvre (comme canal, code, message, émetteur et récepteur) dans l'acte de création me conduit à évoquer mon expérience phénoménologique du *Cortège Rêvé*. Lors de l'écriture du scénario, je me suis questionnée un certain

temps à savoir quelle place je devrais occuper lors de la performance. Serais-je celle chez qui émerge cette apparition, tel que lors du rêve initial, spectatrice et émettrice pour la seconde fois? Jusqu'où impliquerais-je mon corps à l'œuvre? Je tenterai une brève description de l'expérience de la création que j'éprouve habituellement, lors de ma pratique en arts visuels, notamment avec la peinture sur des surfaces de grand format. Dans ce cas, le lien entre mon corps et l'œuvre est un rapport de causalité duquel émerge le jaillissement, le geste créateur. Toute l'ampleur gestuelle de l'élan créatif peut être perçue dans l'œuvre par les traces qui s'y imprègnent, la peinture parfois appliquée directement avec les mains, etc. Tandis que pour la performance du *Cortège Rêvé*, l'expérience que j'en ai faite est d'un autre ordre, puisque, de pair avec le scénariste du projet, nous nous sommes rendu à l'évidence que ma place devait être à même les rangs du cortège afin de vivre et d'offrir cette expérience. Constituer l'œuvre qui est née de mon sommeil, la rêver encore suffisamment pour lui donner forme, tel qu'Anzieu le décrit : «projeter son propre corps comme peau et chair de l'œuvre» (Anzieu, 2002, p.121). Incarner ce jaillissement créatif, devenir son support, laisser l'œuvre se transfigurer en moi, sur moi, autoriser cette fusion fut une expérience bouleversante, de sorte que j'ai eu bien du mal à la décrire, à prendre du recul, étant encore extrêmement liée à son enchantement.

Parmi mes intentions de création se profilait également une inévitable part de risque. Opter pour un projet de performance, regrouper une trentaine de collaborateurs, parcourir un trajet de plusieurs kilomètres, se livrer aux aléas de la rue, se munir d'une ouverture à l'imprévu, à la spontanéité, d'un plaisir de la rencontre de l'autre, etc. Pour moi, cela signifiait d'adopter volontairement une position qui m'était, jusqu'alors, inexplorée. Je souhaitais m'extraire de ma zone de confort.

Les êtres humains ont hérité de mots et de façons de percevoir figés qui enveloppent leur univers d'une familiarité confortable. Cet héritage sécurisant doit être désappris. Un point de vue nouveau ne peut se forger que moyennant la capacité de prendre des risques et de comprendre les mécanismes par lesquels l'esprit peut rendre tolérable l'ambiguïté passagère inhérente au risque. (Gordon, 1961, p.36)¹

En création, je crois à la nécessité de se mettre en danger, de bousculer ses habitudes, de tout remettre en question pour accéder, avec une profonde sincérité envers soi-même, à des lieux inconnus qui peuvent ensuite révolutionner notre pratique, notre vision de l'art. C'est un cycle qui idéalement devrait se perpétuer tout au long d'une démarche créative afin de ressentir et d'accéder à une évolution de son art et peut-être ultimement de l'Art plus globalement.

1.2 Le rêve, catalyse de la création

«Nous sommes faits de la même substance que nos rêves, et notre petite vie est toute ceinte de sommeil.»

William Shakespeare, *La Tempête*

¹ Cité et traduit par Chantal Deschamps dans *Le chaos créateur*. 2002. P.73.

La thématique du rêve a connu une place prépondérante dans mon processus créatif des derniers mois. Le rêve a été à la fois précurseur, source et révélateur du projet qui s'est matérialisé, grâce à la collaboration de plusieurs créateurs. Avec le *Cortège Rêvé*, j'ai voulu concrétiser un rêve au sens propre et figuré. Un rêve, au sens où je rêve de ma création et cela me motive à la réaliser, ainsi qu'un rêve, au sens où les prémices de ce projet sont issues de l'univers onirique. Un rêve que j'ai fait durant mon enfance, vers l'âge de trois ans et des poussières. Ce thème, j'ai voulu le sonder plus en profondeur afin d'appréhender ses richesses et de pouvoir, éventuellement, dresser des équivalences entre créer et rêver.

1.2.1 Neurobiologie du sommeil & mythologie grecque

Le dernier siècle a été tout particulièrement le siècle du rêve. L'homme a été occupé non seulement par la conquête du cosmos, mais aussi de son univers intérieur. L'importance accordée au rêve sous l'impulsion de Freud et des surréalistes, tant par la poésie, les arts plastiques que par la psychanalyse, aura permis l'exploration du subconscient et des zones ombragées de la psyché humaine. La neurobiologie a également connu de fascinantes avancées dans la connaissance de la physiologie du sommeil. Cette science a placé le rêve au centre de ses observations cliniques, phénomène onirique, physiologique et psychologique universel.

Le choix d'emprunter, à la neurobiologie du sommeil, le découpage du sommeil en cycles, dont l'un est propice à l'émergence du rêve comme canevas de la procession, était une intuition de Jean-Philippe Boudreau, scénariste (librettiste pour l'occasion) et indispensable complice de cette épopée. Ainsi, nous détenions la trame de la durée et de l'enchaînement des actions que les performeurs interpréteraient. Ces cycles, qui se résument à quatre phases, comptent parmi eux la somnolence, le sommeil léger, le sommeil profond et le sommeil paradoxal, phase durant laquelle le rêve surgit. Cette structure successive allait également contribuer à déterminer, tout au long de la performance, la teneur des gestes posés par les performeurs selon l'évolution des cycles du sommeil.

La présente partie n'étayera pas toutes les définitions du rêve, de ses fonctions, de ses phénomènes, de ses classifications jusqu'à ses interprétations, sujet fabuleusement riche, mais qui dépasse le but de ce mémoire. Toutefois, le rêve représente sans équivoque un point pivot à partir duquel le projet du *Cortège Rêvé* a été élaboré. Nous débiterons plutôt en redonnant au rêve nocturne sa juste part, en soulignant qu'il occupe un douzième de l'existence chez la plupart des hommes, puisqu'il représente 25 % du sommeil qui, lui, correspond au tiers de notre vie. Par exemple, un homme de soixante ans aurait passé un minimum de cinq années de sa vie à rêver. Il est question ici du rêve nocturne ; c'est donc sans compter les rêveries diurnes ! (Chevalier et Gheerbrant, 1997, p.809.) Synthétisant les pensées de Jung, Roger Cailliois (dir. publ.) écrit :

Le rêve est l'expression de cette activité mentale qui vit en nous, qui pense, sent, éprouve, spéculé, en marge de notre activité diurne, et à tous les niveaux, du plan le plus biologique au plus spirituel de l'être, sans que nous le sachions. Manifestant un courant psychique sous-jacent et les nécessités d'un programme vital inscrit au plus profond de l'être, le rêve exprime les aspirations profondes de l'individu et, partant, sera pour nous une source infiniment précieuse d'informations de tous ordres. (1967, p. 104.)

Le rêve, cette source inestimable de données, est certainement fécond pour l'imagination créatrice. Notamment pour Jung, il est source inépuisable d'inspiration. Par leur forte teneur symbolique, les représentations oniriques sont «des manifestations non falsifiées de l'activité créatrice inconsciente» (Agnel, 2008, p. 163). Dans sa perspective, l'image onirique détient tous les éléments sémantiques en elle avant même d'être teintée de la subjectivité d'une interprétation, le rêve étant «une construction parachevée» (Agnel, 2008, p. 161) portant intrinsèquement en lui sa signification. Dans le cas du *Cortège Rêvé*, le rêve, né des poussières nocturnes et plus de vingt années plus tard, a finalement pris forme charnelle, pour se propager parmi les rêveries diurnes des témoins de son passage.

L'origine du projet appartenant au domaine du songe a permis d'engendrer les fondements de la forme et du récit du *Cortège Rêvé*. Pour ses nombreuses épopées liées à la thématique du rêve, la mythologie grecque s'est avérée une source abondante et riche dans laquelle, lors de l'écriture du livret, nous avons puisé les personnages cadres de la performance : Morphée, Phantasos, Phobétor, Clotho, Lachésis et Atropos ont été éveillés pour incarner le récit du *Cortège Rêvé*. Avec l'emploi de ces références, nous étions mus par l'intention de rendre cette apparition intemporelle. User de ces codes nous permettait autant de personnifier le rêve au travers ces figures emblématiques que d'évoquer la destinée de la vie humaine. Ainsi, nous désirions signifier le lien qui nous unit l'un à l'autre comme collectivité, dans un ensemble (matérialisé par la pelote humaine lors de la performance), aussi bien que le lien qui nous unit à la vie en tant qu'individualité (Atropos coupant les fils reliant le mortel à la vie). Nous reviendrons plus en détail sur le portrait de ces personnages et de leurs gestes posés lors de la performance un peu plus loin dans la description du projet au chapitre III.

La mythologie grecque nous enseigne plusieurs aspects du rêve et du sommeil. Selon celle-ci, Hypnos, fils de Nux, la nuit, est le dieu du sommeil. Il serait aussi selon Homère dans l'*Illiade* le frère jumeau de Thanatos, la Mort. La parenté perçue entre le sommeil et la mort est fréquente; on parle souvent de la mort comme d'un sommeil éternel ou encore que les défunts ont l'air paisible à la manière des dormeurs... Même la photographie montre des connotations particulières liées à la mort : dès l'apparition du daguerréotype, les temps prolongés d'exposition nécessitaient une immobilité parfaite, et les défunts sur leur lit de mort s'avéraient de parfaits sujets pour cette fixité. Roland Barthes ne manque pas de mettre cette relation en relief «en me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur» (1980, p.150). Le *Cortège Rêvé* et ses personnages qui invoquaient le sommeil, frère de la mort, prenaient par moments des allures de marche funèbre. Reliés par les thématiques du rêve, de la mythologie et effleurant par extension celle de la mort, ces sujets se retrouvaient au cœur de la performance : une procession onirique, solennelle et quasi religieuse, célébrant le passage du rêve (celui d'il y a vingt ans) à l'enfance ou, plus précisément, au petit Isidore, à qui aura été offert cette apparition diurne.

1.3 L'événement éphémère

L'humain et sa spontanéité, ainsi que l'événement et son caractère éphémère, sont les matières premières du *Cortège Révé*. Élément décisif au sein de ma démarche artistique personnelle, les manifestations artistiques éphémères sont devenues presque une obsession depuis mon introduction à l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude, ces prodigieux artistes de la démesure et de l'art éphémère. Cette fascination pour l'événement éphémère est portée par l'afflux de ce qu'il dévoile : la beauté de ce qui s'évanouit avec le présent, mais qui laisse une trace, une marque, une égratignure, le *punctum* de Roland Barthes, dans nos imaginaires, en nous. La fanfare s'inscrivait parfaitement dans cette idée d'éphémérité, notamment par sa forme en mouvement, passante et qui, par ses attraits intrigants, suscitait la curiosité de ses témoins jusqu'à créer un regroupement. Wajdi Mouawad énonce une particularité propre au théâtre, à l'événement : quiconque « y trouvera la possibilité d'être un *je* au milieu d'un *nous*; un *nous* composé de *je*; car si aujourd'hui nous constatons combien *nous sommes en manque* sans pour autant être en mesure de dire réellement de quoi, le théâtre nous offre la bouleversante possibilité de l'être ensemble » (2009, p. 5). Dans un rassemblement, par la synergie propre au spectacle de l'art éphémère, cette multitude de « je », amalgamée à la foule, peut collectivement rêver d'utopies; se distraire, se ressourcer, s'émouvoir, et ce, **ensemble**. Guy Debord dans sa critique du spectacle affirme que « le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (1971, p. 16). L'éphémère et l'événement s'associent alors au collectif. Ce fait à l'origine de mes considérations de création me conduira à parler du collectif de création (plus en profondeur dans le chapitre IV) et de la beauté de construire des mythes et des fables collectivement, pour bâtir un rêve et peut-être y parvenir. Qui sait?

De même que les monuments inscrivent dans l'espace la représentation d'un patrimoine, d'une mémoire, il existe des événements et des phénomènes issus de l'imaginaire où l'éphémère semble la seule temporalité appropriée pouvant s'emparer de ces manifestations. Tandis que le temps, lui, est, tout simplement. Il agit, incessamment, sans le moindre remords et passe, laissant parfois sur son chemin quelques traces, vagabondes. Et de ces traces, nous élaborons des souvenirs, pour garder une impression d'emprise sur ce fuyant. L'homme s'est donc voué à créer des mythes, des fables et des rites, pour aspirer à un fragment de connu, tel un chapelet que l'on égrène pour se saisir d'un moment d'éternité. L'éphémérité et le temps sont insécables, insaisissables. Les manifestations artistiques éphémères viennent priver l'art de sa fixité, de sa permanence et de son immobilité, qu'il a longuement recherchées. Sans doute que l'art dans sa tradition voulait parvenir à l'intemporalité afin de calmer nos angoisses liées au temps fuyant et à notre mort toujours plus imminente.

La performance du 17 mai dernier a semblé, pour plusieurs l'ayant vécue de l'intérieur, mais aussi d'après certains témoignages de personnes l'ayant croquée sur le vif, une parenthèse n'appartenant à aucune temporalité. Elle s'est vue isolée dans un moment en apesanteur, une sorte d'hypnose ou de transe ayant eu lieu, on ne sait trop où, on ne sait trop quand. Ce moment, celui d'une manifestation artistique éphémère et spontanée, de laquelle nous pouvons parler en termes de surgissement, de changement, d'émergence au cœur des banalités propres à la routine...

[L'événement [...] est, après Sartre, devenu un terme commun à la plupart des philosophes contemporains. Outre la critique de la phénoménologie de la conscience, ce terme nous a été transmis, du côté des procédures de vérité, par l'éclat durable – au XXe siècle – de quatre motifs enchevêtrés : celui en politique, de la Révolution, en amour, de la libération érotique, dans les arts, de la performance, dans les sciences, de la coupure épistémologique. (Badiou, 1997, p. 403)

L'événement nous intéresse particulièrement sous l'angle de son motif artistique, la performance. Si l'on se réfère à son contexte d'émergence, nous devons replonger au cœur du happening du début des années 60. Forts de leurs efforts collectifs et dans la foulée des avant-gardes, les artistes du «happening» scandent que l'artiste doit affronter et déjouer le contrôle culturel qui sévit de façon totalitaire. L'artiste s'octroie le rôle de dévoiler ce qui est caché derrière le mur, les tabous, les interdits, le contrôle culturel qui sévit de façon totalitaire. Par l'artiste, affirme Jean-Jacques Lebel, le contact avec le subconscient collectif est maintenu. En opposition à la conception erratique et mercantile de la culture, ces artistes prônaient un art de combat pleinement conscient de sa prérogative. Un art qui ne recule pas devant la prise de position, l'action directe ni la transmutation. Dans le contexte des années 60,

[...] le langage et une nouvelle technique à long rayon s'imposaient. Par sa manière de poser ouvertement le problème de la communication et de la perception, par sa volonté de reconnaître et de traverser franchement les *terres interdites* devant lesquelles l'art moderne a été stoppé, il fallait que ce nouveau langage entraînant un ré-examen complet de la situation culturelle et historique de l'art. Ce langage, c'est le happening. (1966, p. 13)

Une caractéristique de la performance et du happening est qu'ils agissent directement et concrètement à même le milieu, là où le message doit être entendu. «Le happening, lui, fait intervenir l'expérience vécue directement dans le mythe. Le happening ne se contente pas d'interpréter la vie, il participe à son déroulement dans la réalité. Cela postule un lien profond entre le vécu et l'hallucinoire, le réel et l'imaginaire.» (Lebel, 1966, p. 22) Le canal n'est plus seulement contexte, support ou transmetteur du message, il devient alors le message.

La valeur que l'art occupe dans notre imaginaire collectif est largement plus considérable que celle que l'État lui accorde.

L'espace extrêmement limité qui est assigné à l'art dans la société ne correspond nullement à son espace mythique. Passer de l'un à l'autre – au risque de violer la loi – est la fonction primordiale du happening. L'art d'avant-garde est celui qui libère les mythes latents, il nous transfigure et change l'idée que nous nous faisons de la vie. (Lebel, 1966, p. 24)

Les artistes de la performance se veulent des acteurs de premier plan, d'avant-garde, à la tête des innovations, des progrès et qui souvent vont marquer une rupture avec le passé. C'est alors que l'art prend un rôle pédagogique par son enseignement polysémique, il en vient à changer ou plutôt à ajuster et à révolutionner notre vision du monde.

Grâce au *Cortège Rêvé*, j'ai vécu à l'intérieur de ma pratique artistique l'expérience du passage des arts plastiques à l'art vivant. Cela me fit transporter du monde de la représentation vers celui de la présentation. À en croire Debord, «Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation» (1971, p. 15). Le spectacle, l'action de la représentation, opère une distanciation du témoin envers le sujet. Il y a certainement un sentiment de quiétude et d'impassibilité relié à ce détachement, une confortable impression de sécurité. À tout moment nous avons le loisir de nous remémorer que l'événement n'est que de l'artifice, une simple distraction pour certains. Alors qu'avec la performance nous sommes dans l'immédiateté du vécu, de la vie, au cœur du moindre de ses soubresauts.

Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... Ce qui est *sacré* pour lui, ce n'est que *l'illusion*, mais ce qui est profane, c'est la *vérité*. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la vérité et que l'illusion croît, si bien que le *comble de l'illusion* est aussi pour lui le *comble du sacré*. (Feuerbach, 1841)²

Ici, il est question de l'éternel spectacle médiatique, tel que décrié par Debord dans sa théorie critique de *La société du spectacle*, où tout semble converger vers une seule fin, faire croître la consommation. Tandis que, chez Ardenne, l'art contextuel opte pour la mise en rapport direct de l'œuvre avec la réalité, sans intermédiaire. Au lieu d'offrir des images, des représentations, l'artiste qui choisit d'œuvrer selon les règles de l'art contextuel choisit d'œuvrer en investissant la réalité de manière événementielle. Créer à partir du contexte de la ville, c'est choisir d'intervenir ici et maintenant, d'offrir un art rattaché à la réalité, un art vivant et, par le fait même, éphémère.

1.4 La ville lieu de la création

Lieux, non-lieux, ou encore hors lieux, et j'en passe : les lieux de l'art voulant se greffer à la vie quotidienne ne cessent de se démultiplier. Les artistes qui choisissent de déplacer et de diffuser leur art dans des lieux moins traditionnels, hors des institutions, sont guidés par divers motifs dont, entre autres, le désir de rapprocher l'art de la vie, d'explorer l'espace de l'autre et sa relation aux lieux, ainsi que ses relations et ses expériences qui influencent sa perception de ses lieux du quotidien. Certains identifieront lieux et non-lieux selon leur potentiel relationnel, leur usage, la mémoire historique qui y est rattachée ou d'après leurs circulations possibles. Les lieux et non-lieux se définiraient ainsi comme identitaires, relationnels et historiques. Chez Michel de Certeau, le lieu serait plutôt défini par son potentiel à accueillir le passage de l'autre (1990, p. 172). Chose certaine, le rapport de l'individu avec son milieu, ou des individus entre eux, est maintenant un facteur considérable pour le déploiement et la diffusion des œuvres. Nous pouvons faire un rapprochement entre la mémoire qui ressemble, d'une certaine façon, à la définition du non-lieu. «Parce qu'elle n'est pas localisable ni dans l'espace ni dans le temps, la mémoire c'est en quelque sorte l'anti-monument, l'anti-musée, l'anti-histoire. Le passé y sommeille en attente d'être réveillé.» (Frazer, 2005,

² Tiré de la préface à la deuxième édition de *L'Essence du christianisme*, Feuerbach est cité par Guy Debord dans *La société du spectacle*, p. 14.

p.174) L'éphémère, la mémoire, les corps en déplacement à l'assaut des non-lieux, l'apparition dans la réalité urbaine et, surtout, l'intervention dans son contexte, convergent vers l'intentionnalité artistique de l'expérience vécue et partagée, par l'artiste et son témoin qui se fondent tous deux dans une seule et même création.

La création à même les non-lieux implique un double déplacement de l'art. Cette notion prend toute sa valeur, selon Paul Ardenne, liée à celles du contexte et de proximité. Les deux types de déplacement incluraient d'abord celui de l'artiste en tant que déplacement physique qui impliquera «sa translation du périmètre de l'espace protégé (atelier, galerie, musée) à l'espace de la réalité même» (2002, p.37). À la suite de ce déplacement découleront des discussions et des confrontations par rapport à la notion d'œuvre. Le second correspond à un déplacement de l'activité artistique elle-même. En prônant une plus grande promiscuité de l'art à son milieu, en «[c]essant de se retrancher, l'artiste se projette à présent au cœur du monde et des siens, positionné pour un travail engageant des pratiques d'intersubjectivité, de partage et de création collective» (2002, p.37). C'est donc un déplacement du rôle de l'artiste qui se voit effectué, il cède une part de sa création à l'autre, désireux ou non d'y être impliqué.

1.4.1 La déambulation dans l'art

Cette notion de déplacement me conduit à soulever une figure qui a été explorée au cours de la création du *Cortège Rêvé*, celle du marcheur. Dans notre cas, il s'agissait de marcheurs en procession artistique dans un état à mi-chemin entre le somnambulisme et le fanatisme religieux. En utilisant le déplacement comme outil privilégié pour la réalisation de la performance, cela joint un ensemble de pratiques artistiques particulièrement répandues aujourd'hui; nous avons qu'à penser aux phénomènes de «Flash Mob», de «Freeze», de Concerts pour emporter ou de piétons planétaire artistes parcourant le globe en guise d'œuvre (nous verrons plus en détail quelques exemple de ce corpus dans le prochain chapitre). «Le franchissement physique d'une distance spatiale constitue ou conditionne la configuration d'une œuvre, elle trace un signe d'équivalence entre marcher et créer.» (Davila, 2002, p.10) Le mouvement, qui est le processus de l'œuvre, en vient à devenir la forme de l'œuvre. Cette figure de la marche est de plus en plus employée par les artistes depuis l'avènement de la performance et de l'art contextuel. Nous en citerons quelques exemples dans le chapitre qui suit.

Le *Cortège Rêvé* se veut une œuvre créée par des passants, pour des passants. Cette manifestation artistique éphémère, mobile et vivante, est une insertion dans le réel qui s'oppose par sa légèreté et sa fugacité à la monumentalité et à la fixité. Il y a un rapport établi entre marcheur et penseur depuis Aristote. Théodule Ribot dans son *Essai sur l'imagination créatrice* a tenté d'établir une corrélation entre l'invention et l'imagination constructive et d'assigner leur fondement dans les manifestations motrices⁴. En tant qu'êtres vivants, nous sommes déterminés par notre mobilité, notre usage du déplacement et du mouvement semble

⁴ Théodule Ribot, dont l'essai fut publié en 1920, est cité par Thierry Davila dans *Marcher, créer*. 2002, p. 25.

aller de soi à un tel point que nous en venons à l'oublier, telle notre propre respiration. Nos déplacements nous sont vitaux, ils permettent notre autonomie et sont manifestes de notre liberté. Un individu qui n'est pas libre est la plupart du temps contraint dans ses mouvements (emprisonné en cellule, attaché, retenu dans une camisole de force). L'être captif est restreint dans ses gestes et ses potentialités d'action, voué à la fixité, à l'immobilité, à l'inertie, voire jusqu'à l'arrêt dans le temps. Pensons à l'épouse de Loth changée en statue de sel pour s'être retournée lors de sa fuite de Sodome. Le mouvement est aussi un agent précurseur du changement, de l'évolution et des révolutions. Lichtenberg déclarait : « Il est vrai que je ne puis dire si les choses changent pour le mieux, mais je peux tout autant dire qu'il faut qu'elles changent pour s'améliorer.⁴ » Le déplacement est également essentiel au développement de la cognition, par exemple le mouvement des yeux permet le principe de la Gestalt, théorie de la reconnaissance de la forme, de la distinction de son fond et de sa profondeur. De plus, il est fondé d'affirmer que le mouvement offre une perspective autre; dans l'allégoric de la caverne de Platon, c'est en partie grâce au déplacement que l'individu a accès au savoir. L'attribution du geste et du déplacement à l'œuvre ou à la création, comme matériau constitutif et comme finalité, rend probable une infinité de combinaisons possibles aux ressources foisonnantes. C'est véritablement de l'expérience qui est fabriquée avec ces menus matériaux.

Le déplacement à même les lieux de la ville est beaucoup plus qu'une simple translation, il comporte une dimension psychique et fantasmatique que le marcheur éprouve en franchissant un espace. Le piéton ou le flâneur, dont Baudelaire fait les éloges dans *Le Peintre de la vie moderne*, est muni d'une disponibilité à la vie, au rythme et à la circonstance, aiguë par une conscience vive à embrasser toutes sortes de faits saillants à des fins d'exploration.

Le marcheur est celui qui donne un profil à son chemin, ouvre ou trace une voie, et celui qui adapte ce trajet à un contexte, le construit en fonction des accidents et des contraintes du parcours, des événements scandant la progression de ses déplacements, et qui invente un rythme au gré des vicissitudes de la flânerie. (Davila, 2002, p. 22)

L'intention qui a guidé mon projet de mémoire de recherche-crédation d'agir à même la rue dans la ville est motivée par le désir de détourner ou de transformer notre perception de diverses situations ou lieux de la vie quotidienne. Depuis la renaissance, l'atelier a été le lieu traditionnel de l'origine de l'œuvre. Dans l'aventure du *Cortège Rêvé*, le point de départ fut l'atelier. Cela avait pour but de concrétiser l'intention de faire sortir littéralement la création de ses cloisons connues. La fonction initiale de l'atelier ayant certainement changé depuis le déplacement de l'art et de l'artiste dans les espaces publics (le traditionnel ordre de production et ensuite de diffusion d'une œuvre n'est plus aussi strict), on assiste plus souvent à un va-et-vient entre les deux, jusqu'à une fusion de l'atelier et du lieu de diffusion. Avec la performance du *Cortège Rêvé*, c'est entre autres ce qui s'est produit. Paul Ardenne, dans *Un art contextuel*, présente l'atelier comme un lieu retranché du social, dans lequel l'artiste est isolé du monde réel, ce qui s'oppose à la pratique d'un art contextuel (2002, p. 19-20). Investir la réalité avec la performance consiste à y activer un processus, une démarche artistique et à se couler dans une temporalité au cœur du monde

⁴ Georg Christoph Lichtenberg, 1796.

concret. Ardenne affirme que l'art contextuel, par morphologie, est un art de l'événement qui considère le «monde comme événement». «Événement en soi, en tant que formule qui surgit. Mais aussi événement particulier dans l'événement global que représente la réalité dans son ensemble, ici prise à partie.» (2002, p.49) L'impondérabilité des circonstances devient la matière première de l'œuvre en cours (de création et de diffusion), elle importe plus que celle de l'exécution contrôlée en milieu clos. Ainsi que l'écrit Paul Ardenne, «créer [est alors] équivalant à s'occuper de faire, et non d'abord à avoir fait. Elle suggère aussi, en filigrane, la fécondité de l'expérience» (2002, p.51). Ici, l'expérience prend plus que jamais sa signification première par l'essai, l'apprentissage, le cheminement, et ce, de façon active. «Cette fois, l'œuvre comme objet fini s'efface devant l'œuvre-en-cours, appréhendée comme une situation. L'œuvre authentique, en vérité, c'est l'«œuvré» et son temps réel, non l'éternité possible de son exposition, mais bien le moment de son élaboration.» (2002, p.51) Et ce moment de création, figure évanescence, est l'un des attraits essentiels de l'expérience vécue de l'œuvre éphémère.

1.4.2 L'art dans l'espace de la ville

«La valeur des villes se mesure au nombre des lieux qu'elles réservent à l'improvisation.⁵»

Siegfried Kralauer

Fond du tissu social, à la fois territoire et limites, la ville, sous la main de la création, fait office de décor, de scène, de toile, etc. La ville est non seulement lieu de la sociabilité, elle est aussi lieu de signification. C'est poussée par l'intention d'habiter artistiquement le quartier de mon atelier que j'ai entrepris mes recherches pour la création d'une performance déambulatoire urbaine. Désormais, produire des œuvres ne se résume plus à rester confinée à l'atelier. La création s'étend jusqu'à l'échelle du territoire et se mesure aux réseaux de la ville, de sorte que ses occupants circulent et habitent à même l'œuvre d'art étendue dans toute l'amplitude de son contexte social, politique, historique, géographique et sémantique. Selon Bernard Lamizet, il ne s'agit plus seulement de représenter la ville en lui donnant une consistance esthétique, mais bien plus «de lui donner une consistance proprement idéologique et philosophique de la signification d'un mode de vie et d'un ensemble de pratiques sociales soumis [...] à la critique de la médiation esthétique». (1992, p.64) Il confère une différence forte entre la ville imaginée et la ville réelle. La ville est alors aussi :

[...] le lieu que nous investissons de notre imaginaire, de nos désirs, de nos utopies. Italo Calvino a nommé *villes invisibles* ces villes qui sont le fruit de notre imagination et de notre activité symbolique et que nous construisons avec les images et les représentations de notre culture et de nos désirs. (Lamizet, 1992, p.66)

⁵ Siegfried Kralauer est cité par Thierry Davila dans *Marcher, Créer*, p. 44.

La ville imaginée est donc sans fin. Elle renaît incessamment au gré des divagations de l'esprit du flâneur dans ses décors. La ville symbolique serait celle de nos ambitions, de nos projets, de nos engagements; «il s'agit, en fin de compte, de faire en sorte *qu'habiter crée du sens*» (Lamizet, 1992, p.67). Tel est le pari de la création à même les lieux de la ville et de l'art contextuel.

La ville se perpétue grâce à la communication, qui lui est indispensable; celle-ci assure les liens qui nous unissent et elle opère l'alliage du sens entre chacun de nous. La ville est au cœur des médias, elle est le terrain, la surface permettant l'édification des réseaux sociaux. Par la création à même son contexte, la ville peut être perçue dans son intégralité, tel un ensemble collectif, en constante mouvance organique et animée par le souffle de ceux qui peuplent son territoire. Ce territoire, lui, est façonné par la présence, les interventions, les déplacements de chacun, il est en éternelle modulation au diapason du rythme de chacun et oscille au gré de notre disponibilité aux autres. Ardenne ne manque pas de stipuler que la «ville ne s'illustre pas, mais se vit» (2002, p.88). À mes yeux, il est fondamental de percevoir cette notion du tout, du lien qui unit toute chose, qui est présente dans la nature, ce lien qui nous relie à l'univers, alors que dans la ville, lieu qui implique nécessairement la proximité de l'autre, c'est la notion d'appartenance à une espèce qui se fait ressentir avec force. Ces liens tendus entre chaque acteur de cet ensemble sculptent le visage de cette étendue circonscrite. Au cœur de mes préoccupations artistiques, il m'apparaît primordial d'envisager notre territoire comme un lieu qui exauce la vie culturelle dans son périmètre à même lequel nous pouvons exprimer, à la faveur de la communication qui sous-tend le rapport entre chaque humain, notre appartenance à ce tout.

Cette recherche-crédation sur le *Cortège Rêvé* m'aura permis à la fois de me projeter à la croisée des concepts et thématiques qui me fascinent et de me dédier à l'étude et à l'expérimentation de ces derniers. Ausculter ces sujets qui me passionnent m'a forcément introduite à l'embranchement d'innombrables idées connexes qui parsèment ce champ d'intérêt, trames sous-jacentes à mes intentions artistiques. Quelques points ont été soulevés de façon trop brève, la plupart d'eux nécessiteront, évidemment, que je m'y penche plus amplement, afin de mener une étude plus exhaustive de ces thématiques. Ce sera, certes, des objets d'études qui suivront ma pratique et mes recherches artistiques qui seront approfondies au cours des années à venir. Je perçois ce texte d'accompagnement de projet de mémoire comme une introduction à une plus vaste recherche doctorale à venir sur l'éphémérité et la spontanéité reliées à l'art créé à même la ville, mais aussi, de manière plus rigoureuse, sur la création collective, ses motifs d'émergence ainsi que ses impacts artistiques.

CHAPITRE II

SOURCES DE L'ŒUVRE ET CORPUS

«[...] l'avant-garde, quand elle est consciente, ne se tourne jamais vers le futur, mais tente en un extrême effort de renouer avec le passé...»

Giorgio Agamben

2.1 Sources de l'œuvre : maintes références intertextuelles

À l'image du bricolage, de la reprise et du «patchwork», l'emprunt de maintes sources historiques issues d'un corpus artistique a été manié pour articuler le récit du *Cortège Rêvé*. À même le livret de la procession onirique, plusieurs références sont issues du patrimoine littéraire et artistique : de la mythologie grecque au surréalisme, en passant par Man Ray, Jean Cocteau, Jacques Prévert, Arthur Rimbaud, les Automatistes, William Shakespeare, Fernando Pessoa et Jonathan Swift. Que ce soit en citant le célèbre *Hamlet* de Shakespeare, «Mourir... Dormir, dormir! Peut-être rêver! Oui là est l'embarras» (1603) ou en pastichant la prose du poème *Cortège* de Prévert, les dialogues du *Cortège Rêvé* consistent en un assemblage de références intertextuelles. À travers des renvois à des classiques littéraires ou à des textes issus de notre patrimoine culturel local, ces sources ont été employées en premier lieu pour leur évocation de la thématique du rêve. Un exemple qui nous est propre, au Québec, est le *Refus Global*, datant de 1948 et signé par le collectif d'artistes les Automatistes, qui ont questionné les valeurs traditionnelles bourgeoises et rejeté l'immobilisme de la société québécoise. Certaines lignes du manifeste qui a marqué notre société en profondeur ont été scandées par les performeurs dans la rue lors de la performance du *Cortège Rêvé*. «Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes! [...] Place à la magie! Place aux mystères objectifs!» (Borduas, 1948) Le *Refus Global* représente, pour notre société et culture québécoise, la manifestation d'un processus de transformation idéologique et culturelle porté par ce groupe d'artistes.

Puisque notre histoire culturelle n'est pas linéaire et que le patrimoine artistique hérité des générations antérieures ne demeure pas en strates bien ordonnées et étanches, par l'emprunt de ces multiples sources littéraires, ces idées et artefacts se recoupent, se superposent, s'interpénètrent et se lient pour former de nouvelles significations : des regroupements fluctuant à l'image d'une constellation d'idées flottantes. D'une certaine façon, le montage et la reconstitution de ces références diverses brisent leur chronologie et les retirent de leur contexte pour offrir un regard transformé sur celles-ci et teinter leur sens propre, en se les appropriant, nous les réinjectons dans une nouvelle chaîne sémantique qui constitue le *Cortège Rêvé*.

2.2 Le surréalisme

L'univers de l'inconscient duquel est issu le *Cortège Rêvé* a été indéniablement influencé, lors de sa création, par le mouvement surréaliste. Ce mouvement artistique qu'André Breton définit dans le premier *Manifeste du Surréalisme* de 1924 comme étant :

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. [...] Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. (2001, p.36)

La primauté des idées du mouvement est accordée à la pensée et surtout à sa face cachée : le subconscient. Adeptes des idées de Freud, André Breton en a retiré la conviction du lien profond unissant le monde réel et le monde sensible des rêves, et d'une forme de continuité entre l'état de veille et l'état de sommeil. Il considère le surréalisme comme une recherche de l'union du réel et de l'imaginaire : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire.¹ » (2001) Le surréalisme s'est destiné à explorer de nouvelles techniques de création, telle l'écriture automatique, qui laissent le champ libre à l'inconscient et qui provoquent la désinhibition des conditionnements. Il accorde une grande importance au temps de l'enfance, qui, pour sa virginité vis-à-vis des conditionnements, semble être le moment le plus fécond de la vie de l'homme par rapport à la candeur et à la fraîcheur du lien qui l'unit à son intérieur. Nouant avec les aspects centraux des démarches surréalistes, le projet du *Cortège Rêvé* a pour source un bagage intime issu à la fois de l'univers du rêve et de l'enfance. Ainsi que le formule André Breton dans son manifeste :

L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. C'est un peu pour lui la certitude de ce qui, étant en train de se noyer, repasse, en moins d'une minute, tout l'insurmontable de sa vie. On me dira que ce n'est pas très encourageant. Mais je ne tiens pas à encourager ceux qui me diront cela. Des souvenirs d'enfance et de quelques autres se dégagent un sentiment d'inaccaparé et par la suite de *dévoiyé*, que je tiens pour le plus fécond qu'il existe. C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » ; l'enfance au-delà de laquelle

¹ Citation tirée du dos de couverture du *Manifestes du surréalisme*.

l'homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur ; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent. (2001, p. 52)

Ce plongeon aux tréfonds du Moi, par la création et pour la création, s'est concrétisé, dans ma recherche-crédation, par la forme déambulatoire urbaine de la fanfare qui a donné corps aux idées émergées des intuitions sous-jacentes à cette piste de recherche intérieure ; un rêve dépoussiéré de l'enfance. Le déplacement, additionné désormais du statut artistique de l'œuvre, fut expérimenté et initié par les surréalistes. Ceux-ci, aux côtés des dadaïstes, le 14 avril 1921, jettent leur dévolu sur la marche comme objet d'art en se rendant à l'église Saint-Julien-le-Pauvre à Paris. Cette création ambulatoire marqua les débuts du déplacement dans les lieux de la ville comme nouvelle considération artistique.

Sous la plume de Breton, le surréalisme s'assigna pour tâche essentielle la formulation du « mythe collectif propre à notre époque », ce mythe, à la faveur de la position dynamique propre au surréalisme, se renouvelle et s'actualise constamment. Tout en poursuivant l'intention d'inscrire la procession onirique dans le corpus du mythe collectif renouvelé par l'entremise d'une manifestation artistique éphémère et spontanée, notre souhait était de toucher des consciences à travers une expérience intersubjective entre les témoins improvisés de l'événement et ses performeurs dans le dessein de vivre, momentanément, une quête et trajectoire communes.

La révolution est un mot bien ancré dans le vocabulaire des adeptes du surréalisme. Ce mouvement poursuivait un objectif précis : la transformation du monde qui s'appréhende comme la transformation des rapports entre l'homme et le monde. Ce « mouvement de révolte de l'esprit [est] une tentative subversive de *ré-enchantement du monde* » (Löwy, 2000, p. 9). Les rapports de classe devraient être revisités et la transformation de la sensibilité, affirmait Vincent Bounoure, constituerait le stade initial d'un bouleversement des structures sociales. La valeur révolutionnaire de l'œuvre d'art devient dès lors sujette au questionnement, puisqu'elle consiste en un objet de commerce et de spéculation. (Bounoure, 2004, p. 33-36) Le surréalisme, à la fois intellectuel et passionnel, poétique et onirique, a révolutionné non seulement le monde de la culture, mais il s'est aussi vu destiné à une effervescence politique, proclamant haut et fort son aspiration à changer la vie.

Aussi, il m'importe de mentionner, tel que le souligne dans le dernier de ses écrits Vincent Bounoure, successeur d'André Breton, que le legs de nos prédécesseurs surréalistes est conditionné par des plus hautes exigences :

Bien loin d'être un label « sécurisant », le surréalisme, pour qui s'en réclame, implique une lourde, une redoutable responsabilité : il faut au moins pouvoir se dire qu'en rigueur intellectuelle, en invention créatrice, on n'est pas trop indigne des ancêtres. [...] Certes, aujourd'hui, je ne saurais affirmer que tous ceux qui se réclament surréalistes ont une conscience claire de la responsabilité que je viens d'évoquer. C'est pourquoi je suis, bien sûr, opposé à l'utilisation inconsidérée du surréalisme comme un badge ou d'un drapeau arboré à tout propos. (2004, p. 14)

Sachant bien que ce terme est fortement utilisé et généralement attribué à toutes démarches artistiques et créations pour le peu qu'elles soient inusitées, je tenais à préciser cet aspect délibérément, ne souhaitant pas être accusée d'être une artiste de plus qui qualifie son travail comme découlant des inspirations surréalistes sans en connaître les dessous. Ma considération envers ce mouvement s'élève bien au-delà des simples prétentions stylistiques qui peuvent s'y rattacher.

2.3 L'Art nouveau

Conceptuellement, la marche au travers des lieux industriels de la ville, la stylistique graphique du livret ainsi que certaines références des costumes du *Cortège Rêvé* ont été inspirées par l'Art nouveau, un mouvement que j'affectionne particulièrement et qui représente les premiers pas de la modernité. En réaction à l'âge industriel, vers la fin du 19^e siècle, ce courant apparut au même moment que le cinéma en 1895 et partageait avec celui-ci une fascination pour le mouvement qui avait alors conquis tous les domaines de la vie. Fameux pour ses caractéristiques ornementales et esthétiques où la fluidité de ses surfaces recouvre autant les immeubles, les objets, les affiches que la joaillerie, l'Art nouveau fait écho aux courbes organiques végétales et animales. Il est une tentative de concilier les aspirations artistiques héritées du passé et les nouvelles connaissances de l'ère technique. Il est une métaphore d'un espoir utopique par la propagation des arts appliqués (et de sa caractérisation stylistique qui lui est propre) tant aux meubles qu'aux bâtiments et lieux de la voirie. Véritable phénomène d'époque, ce mouvement voulait habiller les zones transitoires entre l'espace familial de la ville et les domaines de l'expansion technique tels les voies ferrées, les ponts, les installations industrielles qui nécessitaient, selon ces artistes, ce type de camouflage. Les artistes de l'Art nouveau reprochaient les dérives de l'industrialisation et l'assèchement créatif qu'elle entraînait. L'un des propos de l'Art nouveau était de conférer aux objets une forme élévatrice, afin de les ennoblir. Il fit reflourir l'artisanat et sa touche unique produite par la main de l'homme en proposant de se distancer de l'omniprésence de la machine. Ce mouvement, par opposition à l'académisme, est un art qui se voulait total. Il entendait prendre en main le décor de la vie quotidienne et couper avec l'exploitation des styles du passé afin de proposer une alternative à un historicisme officiel qui entravait le renouveau des formes. Il m'apparaît que les intentions prônées par l'Art nouveau (issu du *Arts & Crafts* britannique qui se métamorphosa ensuite en *Modern Style*, nommé *Jugendstil* en Allemagne, *Stile Liberty* en Italie, etc.) proposaient d'envahir artistiquement les zones inexplorées de la vie quotidienne. Il fut certainement précurseur des mouvements plus subversifs, tels le dadaïsme et le surréalisme, puis ultimement de l'avènement de la performance et de l'art contextuel. Avec le *Cortège Rêvé*, nous proposons aussi l'élévation d'un lieu par la création. Nous souhaitons marquer le potentiel de diffusion artistique que représentent la zone industrielle, la rue, le terrain vague, la voie ferrée, les viaducs et le monte-charge, lieux que nous avons sillonnés lors de la performance du 17 mai 2009. Ces visées partagées par les mouvements dont nous venons de faire état m'incitent à croire qu'en devenant conscients de notre pouvoir d'acteur jusque dans les lieux banals de notre quotidien, nous devenons des constructeurs de demain en stimulant ses potentialités en pleine effervescence.

2.4 Exemples de corpus artistique événementiel, spontané, éphémère & analyse comparative

I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade
 Into my own parade, cast your dancing spell my way
 I promise to go under it.

Bob Dylan, *Mr Tambourine Man*

La présente partie fera office d'introduction à un corpus d'œuvres réalisées par des artistes poursuivant des intentions similaires et proposant une certaine réciprocité d'idées embrassées par la procession du *Cortège Rêvé*. Que ce soit par la mise en relation du caractère spontané d'une intervention artistique, de sa perspective relationnelle, déambulatoire, urbaine ou éphémère, j'ai voulu mettre en relief les caractéristiques d'œuvres apparentées à la mienne afin de dresser un bilan des similitudes et des divergences entre celles-ci et la mienne.

2.4.1 Parade

Je débute ce survol avec l'œuvre *Parade* (1917) de la Compagnie des Ballets Russes de Serge de Diaghilev qui s'est avérée une référence majeure au sein du projet du *Cortège Rêvé*. Avec la création de ce ballet moderne, ce fut l'émergence du mouvement surréaliste qui prit son essor par cette collaboration de divers artistes de renom. Erik Satie en a composé la musique, la chorégraphie fut de Léonide Massine et c'est Jean Cocteau qui en a rédigé la trame narrative, tandis que Pablo Picasso s'est chargé de la création des costumes et des décors. Le récit de *Parade* est assez simple. Des artistes de cirque font mille acrobaties dans la rue pour tenter de convaincre des passants de les rejoindre sous le chapiteau pour le «VRAI» spectacle, mais personne ne vient. Cette œuvre s'est livrée à l'union de la danse, de la peinture et de la pantomime. Les gestes de la vie étaient, pour la première fois, amplifiés et magnifiés jusqu'à la danse. La critique de l'époque, sauf certains esprits plus avant-gardistes, semble avoir été choquée par cet objet plutôt hétéroclite. Le poète Guillaume Apollinaire a forgé le terme «surréaliste» en décrivant ce spectacle, appellation qui sera par la suite reprise par André Breton et popularisée par le mouvement du même nom. Spectacle total et de portée révolutionnaire, *Parade* deviendra la synthèse de l'esprit moderne. Nous avons cru dès les prémices du projet qu'il y avait au sein de l'œuvre *Parade* une base de référence artistique et historique intéressante dont nous nous sommes inspirés au cours de l'écriture du *Cortège Rêvé*. Pour l'œuvre *Parade*, Jean Cocteau avait recommandé de «ne pas oublier que la parade se donne dans la rue». Il pensait que son histoire serait plus convaincante si elle se passait dans un paysage urbain, semblable à celui que les spectateurs auraient retrouvé en sortant du théâtre. Investir physiquement un espace concret, le contexte de la ville pour en arriver à en magnifier la banalité, était une préoccupation qui s'installa avec l'esprit moderne. Malgré cette remarque de Cocteau, la diffusion de cette œuvre eut lieu à l'abri des aléas de la rue, sous le toit du théâtre du Châtelet à Paris. Cette visée a été prise en compte par le *Cortège Rêvé*, en emmenant la création hors de ses lieux de production et de diffusion traditionnels, pour lui faire prendre de l'air : une marche ! L'équipe du projet comptait une trentaine de membres, celle-ci a été déployée

et redirigée au hasard de la rue, pour offrir le spectacle à ses passants qui étaient là, tout simplement. Une heureuse coïncidence rapprochait ces deux projets concernant la date de notre performance, qui eut lieu le 17 mai, cette journée correspondant avec l'anniversaire d'Érik Satie, tandis que le 18 mai (de 1917) était la première représentation de son œuvre *Parade*.

2.4.2 Le défilé, exemple de la Saint-Jean Baptiste

Évidemment, la forme marchée de l'art remonte bien avant le surréalisme, mais la modernité peut se mériter d'avoir réinventé ce langage plastique. L'origine de l'événement en mouvement à caractère symbolique et rituel n'est pas clairement arrêtée, mais elle remonterait au moins au temps des processions religieuses ou des marches de la Grèce Antique accompagnant la naissance de la tragédie grecque. On doit également tenir compte des différentes représentations et manifestations rituelles de la procession médiévale, des carnavals dans toutes leurs diverses formes d'expression, mais aussi de toutes les formes de défilés que le tournant de la modernité a apportés (la parade militaire, la manifestation syndicale, le défilé de mode et tous les défilés à des fins culturelles ou commerciales) et, enfin, de tout le mouvement du théâtre de rue et de ses dérivés spectaculaires. (Ardenne, 2002, p.89-93) Une des coutumes les plus répandues dans les processions et les cortèges de folklore consiste en des figures de géants processionnels, parfois des dragons, des animaux fabuleux ou encore des géants humains.

Montréal, comme la plupart des villes, connaît son lot de défilés. Au Québec, la fête nationale a sa tradition fortement ancrée du défilé de la Saint-Jean-Baptiste, au sein duquel, à l'époque, siégeait un enfant aux cheveux bouclés blonds et aux yeux bleus. Cette fête en est venue à correspondre avec la fête catholique de la Saint-Jean-Baptiste au tournant du 19^e siècle.

Ces démonstrations publiques sont un moyen efficace d'illustrer l'idée changeante que la population et les élites se font de leur identité canadienne-française et de leur patrimoine. En effet, ces défilés s'adaptent à l'évolution de la société québécoise et en reflètent les transformations successives. Au fil des ans, on repère des périodes où ils évoquent surtout les traditions ou des épisodes marquants de l'histoire ; à d'autres moments, ils témoignent de profonds changements dans les points de repère permettant aux Canadiens français, puis aux Québécois, de se définir.²

En 1834, à la suite à la première célébration de la fête nationale, le journal *La Minerve* conclut que «cette fête dont le but est de cimenter l'union des Canadiens ne sera pas sans fruit. Elle sera célébrée annuellement comme fête nationale et ne pourra manquer de produire les plus heureux résultats³». Synonyme, à ses balbutiements, de Canadiens-français soucieux de préserver leur culture et leur langue, la

² Diane Joly auteur de l'article *Les processions de la Saint-Jean-Baptiste à Montréal*, de l'encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française (article-128) <http://www.ameriquefrancaise.org/index.php>

³ *La Minerve*, 26 juin 1834, cité dans l'article *Histoire de la fête nationale des Québécois : la Saint-Jean-Baptiste* de Claude Nadeau. <http://www.claudenadeau.net/saint-jean.html>

fête nationale avait alors un fort caractère pieux. Cette fête prit de l'envergure au moment de la rébellion des patriotes en 1837-1838. Les premiers défilés de la Saint-Jean-Baptiste vinrent durant les années 1840, tandis que les premiers chars allégoriques religieux apparurent vers 1870. L'histoire relate qu'en 1839 un char de boucher provoqua la réprobation du public puisqu'on y tuait et dépeçait des veaux et des moutons. Les célébrations de la fête nationale prirent un tournant plus politique durant la Révolution tranquille. Vers les années 1970, cette fête est entourée par la controverse à nombre d'occasions. À ce moment coïncida la fin du petit enfant bouclé blond qui prenait part au défilé en portant un agneau; on ne le revit pratiquement plus jamais par la suite. Bien qu'ayant perdu sa connotation religieuse, cette fête comporte toujours une forte symbolique du rituel et de la procession religieuse d'autrefois bien ancrée dans les mœurs des Québécois. Au centre de ce rituel, il y avait un enfant, symbole fécond de la mystique chrétienne qui représente la filiation, l'innocence, la pureté, l'état antérieur à la faute. Tandis que le mouton, auquel était identifié le peuple québécois, est souvent associé aux divinités et représente symboliquement le triomphe de la vie sur la mort. Cette fonction archétypale, dans plusieurs rites et coutumes, fait de lui la victime par excellence de sacrifices propitiatoires pour assurer le salut de ses bourreaux. Le mouton du défilé de la Saint-Jean-Baptiste devint noir au fil des années, pour marquer la distinction du Québec des autres provinces. Nous devons aussi compter parmi les symboles de la fête nationale le feu de joie, tradition païenne qui, à l'origine, célébrait le jour le plus long de l'année le 21 juin. L'Église récupérera cette coutume païenne des feux du solstice d'été, plaçant ceux-ci sous le signe de la Saint-Jean-Baptiste. Le feu encore une fois associé au divin et à l'illumination. Dans la tradition liturgique et dans maints rites initiatiques, il est un symbole purificateur et régénérateur, signifiant la mort et la renaissance. Le feu de joie, figure paradoxale à la fois fragment de croyances païennes, traditions rurales et célébrations religieuses, demeure encore aujourd'hui au cœur des célébrations du 24 juin. Dans la procession du *Cortège Rêvé*, certains éléments faisaient écho à la tradition religieuse du défilé de notre fête nationale. Cette ribambelle de personnages incarnait la passation d'un symbole, le rêve représenté par le kaléidoscope qui, tout au long de la marche, guidait le Rêveur lucide et sa troupe de fidèles à un enfant. Notre cérémonie prenait, à certains égards, l'allure d'un culte fanatique religieux. Il y avait un guide, le Rêveur lucide, précédant ses disciples, qui se soumettaient «sommambuliquement» à ses commandements improvisés. Une description plus détaillée de la performance suivra dans le prochain chapitre.

2.4.3 Exemples d'un corpus d'œuvres apparentées

J'enchaînerai avec une brève analyse de diverses œuvres apparentées au *Cortège Rêvé* afin de mettre en lumière certains aspects d'équivalence et de distinction les caractérisant, en débutant avec deux artistes dont la pratique solitaire relève de la performance dans la ville, du temps qui passe, du geste artistique subtil et de l'artiste qui s'insère dans la banalité du paysage urbain relégué à l'anonymat.

Francis Alÿs est sans contredit un artiste marcheur invétéré. L'éphémère constitue le principe déterminant de son art. Il arpente et ratisse l'espace social de Mexico depuis les années 1990 et en profite pour y tisser ses fables urbaines. Il se glisse dans l'écoulement du temps de la vie de la ville

pour créer à partir de situations qu'il rencontre au gré de ses promenades dans les rues de Mexico. Par exemple, rappelant le mythe de Sisyphe, son œuvre *Paradoxe of Praxis* (1997) est une performance où il pousse un énorme bloc de glace toute la journée dans les rues de Mexico, jusqu'à la disparition complète de ce fardeau impermanent. Le sous-titre de cette œuvre en dit long sur le constat de l'action elle-même : «*Sometimes Making Something Leads to Nothing*». Ce qui m'interpelle dans l'œuvre de Alÿs est la quasi-transparence de ses actions. Par ses gestes artistiques, il vient changer minimalement l'organisation du paysage urbain avec une charge symbolique très forte, malgré la subtilité extrême de ses interventions. La puissance prêtée au simple geste, tout petit qu'il soit (une bobine de fil déroulé dans une grande métropole), prend alors sa force, sous la main de l'artiste désireux de voir jaillir les contours impondérables de ses intentions artistiques. À l'image de la trace qui s'évapore de l'œuvre de Alÿs, le Balayeur, personnage du *Cortège Rêvé*, emportait avec lui tous les vestiges laissés à même le parcours de cette procession onirique.

Une seconde démarche artistique s'intéressant au contexte urbain est celle de Rachel Echenberg, artiste montréalaise, qui propose des actions qui s'inscrivent dans la durée et la lenteur, pour tendre vers une transformation conceptuelle et physique progressive. Elle travaille au seuil du privé et du public, en introduisant une présence intimiste, son corps vulnérable aux intempéries, dans un lieu anonyme urbain. En cherchant à provoquer une expérience très personnelle dans des lieux souvent marqués par la banalité, ses performances témoignent de l'extrême vulnérabilité du corps dans l'espace public. Dans son œuvre *12 Hours*, réalisée en 2001, l'artiste reste immobile pendant douze heures consécutives, de six heures le matin à six heures le soir, par une journée d'hiver, sur le coin d'une rue d'un quartier industriel. Cette action, où son corps figé et impassible est suspendu au temps, eut lieu au coin de la rue Saint-Viateur et de Gaspé à Montréal, dans le quartier Mile End, ce même coin de rue d'où le *Cortège Rêvé* est sorti, sans toutefois y demeurer figé, par une journée de printemps, pour se glisser dans le rythme de la ville. Une autre initiative urbaine prenant place dans le même quartier de mon atelier de création à Montréal est l'*Opération Cigogne* offerte par le théâtre Fractal, qui est à mi-chemin entre l'art contextuel, le théâtre de rue et le tour de ville animé. Cette pièce de théâtre ambulante utilise les rues du Mile End comme décor. Au cours de l'événement, les participants découvrent et dénouent une intrigue en plus de se balader pour découvrir des lieux publics du quartier sous un autre jour.

Tandis qu'en France, basé à Aix-en-Provence depuis 2005, *Eniarof* est un projet de fête foraine expérimentale autour des nouvelles formes de cultures émergentes. Il consiste en un projet collectif ouvert dans lequel les participants essaient de développer de nouvelles formes d'attractions. *Eniarof* s'inspire des cultures populaires anciennes et émergentes. C'est pourquoi les manifestations, plus hétéroclites les unes que les autres, se multiplient : du jeu vidéo, des salons renversés, du karaoké au cabinet de curiosité ou encore des combats de catch mexicain au «tuning» de brouette... Chaque personne participant à la fête foraine doit respecter le *DogmEniarof*, une sorte de mode d'emploi qui est constitué de dix-sept commandements qui permettent à *Eniarof* d'exister et de s'exporter dans diverses villes du globe. En rédigeant le livret du *Cortège Rêvé*, nous avions ce souci de nous assurer de l'universalité du scénario pour en permettre la réédition éventuelle dans d'autres territoires urbains.

Les *Concerts à emporter* sont un projet de plus s'apparentant aux idées du *Cortège Rêvé*. Ces concerts, organisés par la *Blogothèque* établie en France depuis 2006, sont des spectacles improvisés chaque semaine par des artistes connus, dans des endroits des plus communs aux plus inattendus, avec ses incidents de parcours et ses hésitations. Ainsi, ce qui importe est de capturer un instant, de filmer la musique comme elle est arrivée, sans préparation, sans artifices et ensuite de la diffuser sur Internet. Cette initiative poursuit l'objectif de bousculer la façon dont les médias transmettent la musique. Au cœur de l'intention des *Concerts à emporter* se situe le désir d'offrir en toute simplicité et gratuité, à qui veut bien se prêter au jeu, une manifestation artistique spontanée, généreuse, décomplexée et joyeuse, comme si les gens de la rue étaient tous familiers. À l'image de ces capsules vidéo, nous désirions déambuler dans les rues pour le plaisir d'offrir un moment de légèreté ou de folie pour désamorcer la réciproque aliénation entre l'homme et son contexte. Sans nous en tenir uniquement à la manifestation musicale, pour la performance du *Cortège Rêvé*, nous avons considéré les possibilités d'investir la sphère publique, la rue, en exploitant une hybridation de diverses disciplines artistiques et médiatiques pour offrir un moment de légèreté poétique.

Tandis qu'à Rome, le laboratoire *Stalker*, créé au courant des années 1990, est un collectif d'artistes d'art urbain composé d'une vingtaine de membres pour qui le fait urbain est un territoire instable que l'on peut traverser sans pour autant aspirer à y demeurer. Ses protagonistes proposent un travail sur les marges de la ville, sur les terrains abandonnés et les quartiers en devenir. Ce collectif a pour but de redécouvrir les marges des districts urbains contemporains, en les traversant collectivement. Notre cortège, qui opérait un déplacement élaboré à partir d'une structure répétitive, relevait plutôt du rite, utilisant l'énergie du groupe pour véhiculer un message. Pour le laboratoire *Stalker*, rien de tel dans ses déambulations urbaines. En mettant l'accent sur le territoire laissé à l'abandon, sa dérive dans le contexte urbain ne considère pas la ville tel un décor (le lieu où se déroulerait une action dramatique, théâtrale) mais plutôt un territoire dont il s'agit de parcourir l'impureté. (Davila, 2002, p.123)

J'ajouterai à ce corpus d'œuvres un phénomène d'art alternatif en pleine émergence : les *Flash Mob* ainsi que les *Freeze*, qui consistent en un rassemblement spontané d'un nombre, parfois démesuré, de personnes ne se connaissant pas pour la plupart, dans un lieu public ciblé pour y effectuer des actions à portée symbolique pour ensuite se disperser rapidement. Jamais auparavant la poésie ne prit un visage aussi collectif et animé. Ces rassemblements, généralement mis sur pied au moyen d'Internet, ont débuté en 2003 aux États-Unis.

Dans la foulée du théâtre de rue particulièrement fécond en France, *Royal de luxe*, fondé à Nantes en 1979, est un exemple formidable de théâtre extérieur aux machines extraordinaires et aux sculptures immenses. On peut compter aussi Le *Théâtre du Soleil* fondé par Ariane Mnouchkine en 1964 qui se voue au théâtre total. Ou encore la tradition bien établie des carnivals et ses bals costumés comme Le Carnaval de Dunkerque, existant depuis le début du 17^e siècle. Tandis que, lors du Festival d'Aurillac édition 2009, *Générik Vapeur*, basé à Marseille depuis 1984, associé au *Xarxa teatre*, créé en 1983 en Espagne, ont offert, selon la presse française, une performance légendaire du théâtre de rue, où se mêlaient l'indéfinissable, l'éphémère, l'unique et l'inoubliable entre cascades, pyrotechnies et grands moments de théâtre.

L'enjeu de ces compagnies établies est de prendre la rue d'assaut, en mordant dans des sujets d'actualité chauds. Ces artistes aux propos engagés parlent de guerre, de dictature, d'exode et d'exil, d'injustice et des pièges de la consommation. De telles soirées, dit-on, rendent la folie collective et belle.

L'énumération en rafale des œuvres apparentées pourrait se poursuivre encore et encore. Je m'arrêterai toutefois ici afin de parvenir au cœur du sujet de mon mémoire de recherche-crédation : une description du projet de *Cortège Rêvé*.

CHAPITRE III

PROJET

«Imaginez un instant que le plus important ne serait pas d'être unique, mais d'être ensemble.»

Lino, *La chambre de l'oubli* (2008, p. 24-25)

Maintenant que les balises des intentions, des concepts, des sources et du corpus sous-jacent à l'œuvre ont été abordées, il est temps de plonger au cœur de cette procession onirique et de son expérience vécue.

3.1 Description de l'œuvre : collectif de création

Seulement effleuré du bout des doigts au cours du chapitre sur mes intentions de recherche-crédation, le rapport collectif à la création a été décisif dans la fondation du projet du *Contège Révê*. Cette aspiration à créer collectivement était, en effet, à l'origine de mon désir d'entreprendre mes études en recherche-crédation au sein de la maîtrise en communication. Je consacrerai donc les prochaines lignes à cette expérience vécue auprès de multiples créateurs, recensés à plus d'une trentaine à l'heure actuelle, qui aura permis la concrétisation de cette fabuleuse odyssée et qui, d'ailleurs, se poursuit encore. Ces collaborations ont eu pour effet de tisser des liens étroits entre les personnes, la plupart des liens étaient déjà formés et se sont fortifiés, et de nouveaux ont été engendrés.

Notre méthode de travail pour la réalisation de cette performance déambulatoire urbaine fut le fruit d'une longue série de collaborations avec des artistes de multiples disciplines. Mon rôle était de rassembler tous ces créateurs, de relier toutes les articulations qui allient la créativité de chacun et de créer les occasions pour que ce regroupement se rencontre et se retrouve à travers la création. Après avoir établi les assises des intentions artistiques, des concepts, du corpus, de la forme et des objectifs de cette création, les fondations étaient prêtes à y accueillir d'autres individualités, qui allaient ajouter leur contribution à l'élaboration de cette procession onirique. Du collectif émergent des formes de création, des contenus, des styles et des

finalités qui surpassent ceux de l'intentionnalité individuelle. Lorsque l'on trouve un lieu d'appartenance commun à travers la création et lorsque l'on met à profit son expertise et sa subjectivité créative, il est alors possible d'édifier des objets artistiques aux potentialités inimaginables par un seul individu.

D'après le CALQ :

Un collectif désigne un groupe d'artistes, quel qu'en soit le nombre. Chaque membre du groupe doit être un artiste professionnel [...] Un membre doit représenter le groupe à titre de coordonnateur [...] Les collectifs permanents doivent toujours être représentés par le même coordonnateur, à moins de circonstances exceptionnelles.¹

À ce que l'on peut comprendre ici, pour être reconnu comme un collectif de création, le groupe doit être rattaché à une personne constante, un individu saillant. Pour certains collectifs, cela pourrait s'avérer formellement contre leurs convictions de mettre de l'avant un individu dont le statut serait différent des autres. Tel que Ben Vautier l'affirme, nous sommes « tous ego » tandis qu'il prend conscience que l'art est surtout une question liée à la signature de l'artiste, « tout est ego », « l'art est ego », mentionne-t-il, blanc sur noir, dans ses fameux tableaux slogans.²

Or, comment gérer un rapport collectif à la création ? Pour avoir de la liberté, il faut qu'il y ait une certaine structure. L'ouverture, tel que le souligne Georges Didi-Huberman, dans le cas d'une pratique artistique collective, se mesure au moment où l'on introduit des limites. On pourrait donc affirmer qu'ouvrir, c'est multiplier les limites. En ce qui a trait à la création collective, nous désirons une collaboration véritable, c'est-à-dire une contribution investie de l'expertise et de la démarche artistique propres à chaque artiste qui s'y implique. Cela dit, pour que le navire ne perde pas le cap, on doit fixer des contraintes. Didi-Huberman affirme :

Ouvrir occasionne une béance qui n'existe pas sans bords, sans limites. À la différence de la borne ou de la frontière, la limite est en mouvement constant. Elle n'est pas posée pour qu'on l'atteigne et la dépasse, en créant un dehors et un dedans, mais pour nous servir de repères et user de notre liberté. Multiplier les limites, c'est créer une dynamique interne, poser une structure qui autorise une attention à l'autre (et pas seulement une compréhension), un partage, pouvoir exister sans être enfermé.³

Tôt, pour celui ou celle qui se complaît à l'intérieur de cette méthode de travail, la création collective devient en elle-même une vocation, un attribut, un programme, voire un projet politique. Elle est aussi une signature et peut signifier une promesse de continuité ; un projet engendre souvent les prémisses d'un projet à venir, là est la beauté du flot créatif. La création collective est, cela va de soi, synonyme de

¹ Citation tirée du site : www.calq.gouv.qc.ca/artistes/arts_visuels.htm

² Ben Vautier peint des « tableaux-slogans » depuis 1960, « L'ego est une de mes matières favorites. D'abord je l'ai en face de moi, en moi. Il me suffit donc de me poser des questions et d'y répondre. Mon intérêt sur l'ego rejoint ma théorie générale de l'art que toute vie est survie et que l'ego est une forme de survie. » Galerie Kahn, Strasbourg, 2000 <http://www.ben-vautier.com/>

³ Citation tirée du site Internet : <http://ouvrir.le.cinema.free.fr/pages/reperes/constellation.html>

collaborations plurielles. Il s'agit non seulement de création ou d'une pratique, mais bien de liens humains qui se soudent parmi ce que nous pouvons faire de plus beau : construire des fables, y croire et leur donner forme. En optant d'œuvrer en collectif pour le projet du *Cortège Rêvé* et en considérant les propos de Didi-Huberman, nous pouvons affirmer que nous avons choisi de nous placer dans le cadre d'une restriction élargie qui serait celle d'un rapport collectif à la création, ayant comme canevas la procession et le rêve, pour réaliser une manifestation artistique spontanée, poétique et éphémère.

Le phénomène de la création collective soulève plusieurs questions auxquelles il ne m'est pas possible de répondre dans le cadre du présent mémoire. Concernant ses origines, on peut se demander : comment le collectif de création émerge-t-il ? Quels motifs incitent les individus créatifs à être intéressés par la mise en commun de cette faculté à travers un processus de création collective ? Quelles sont leurs intentions respectives ? Comment les nouveaux membres d'un collectif sont-ils intégrés ? Quels sont et comment se déroulent les processus de création collective ? Par quels moyens la communication est-elle mise à profit pour permettre l'expression du langage créatif de chacun ? Comment la création s'accomplit-elle en collectif ? Comment se passe le processus décisionnel ? Comment les idées sont-elles partagées, débattues et approuvées ? Est-ce que les membres ont l'impression de faire trop de compromis ou de la création véritable ? C'est à travers l'expérience et la recherche plus approfondies de la pratique artistique collective au niveau doctoral que je compte y apporter une contribution significative.

3.2 Le scénario

L'étroite collaboration entre les artistes du cortège s'engagea avec le scénariste (ou plutôt le librettiste) du projet : Jean-Philippe Boudreau, un fidèle ami et collaborateur au talent affirmé, avec qui j'ai eu le ravissement de partager bon nombre de projets créatifs depuis les huit dernières années. À l'aube de l'écriture de la procession, nous avons décidé de donner la forme du livret au scénario du *Cortège Rêvé* afin d'évoquer le texte d'opéra, d'œuvre musicale pour la scène théâtrale ou du scénario d'un ballet. Ce livret comprend quatre chapitres correspondant respectivement aux quatre phases de l'évolution du sommeil : la somnolence, le sommeil léger, le sommeil profond et le sommeil paradoxal.

Puisque le projet du *Cortège Rêvé* matérialise un rêve, la descendance des « hypnopompes » y est ficelée étroitement. Issus du corpus du songe et de la mythologie grecque, les personnages incarnent le paradigme onirique. Regroupés en trois couples, les Oneiroi sont les divinités qui personnifient le rêve. On y compte Morphée, celui qui a le pouvoir de changer sa morphologie ; Phantasos, d'où proviennent les mots « phantasme » et « fantôme » ; et Phobétor, d'où découle le mot « phobie ». Tandis que les Moires (Clotho, Lachésis et Atropos, déesses du sort et du destin) sont trois sœurs symbolisant la destinée humaine, ce sont les fileuses par qui naît la vie. Clotho est celle par qui vient la vie, elle tire sur son fuseau le fil de la destinée et le tend à sa sœur Lachésis. Celle-ci mesure et accorde une durée au fil que lui tend sa sœur Clotho et en distribue une part à chaque mortel. Tandis que la mort est infligée par la troisième sœur, Atropos, lorsque celle-ci coupe le fil reliant l'être humain à la vie. Jean-Philippe, le scénariste, décida de surnommer

ces personnages les «hypnopompes» pour l'occasion. Ce terme est dérivé du mot «hypnopompique», qui correspond à la phase de réveil partiel suivant le sommeil. «Hypno» renvoie à l'état d'inconscience et d'engourdissement provoqué par la sortie du sommeil des membres du cortège, il est indicateur de l'état hypnotique dans lequel les personnages se trouvent lors de la procession. Ce terme fait également référence à Hypnos la divinité mythologique de la nuit. Tandis que le terme «pompes» peut également évoquer le cérémonial somptueux et le déploiement des troupes propres à la parade.

La procession du *Cortège Rêvé*, avant de se retrouver à la rue, à arpenter ses passages et ses lieux au milieu de ses occupants, débuta à l'intérieur de mon atelier de création personnel dans le quartier du Mile End à Montréal. Les personnages et les musiciens gisaient assoupis sur le sol de l'atelier, empilés les uns sur les autres, recouverts d'une fine couche de poussière. Au début de l'action, Madame Fillette se rapproche et découvre les personnages laissés à l'abandon, endormis, négligés sous l'amoncellement des années écoulées. Découvrant, parmi les dormeurs, le Rêveur lucide ensommeillé, elle s'empresse de lui dessiner des yeux sur ses paupières closes. C'est alors que le grand réveil s'opère. Madame Fillette prend du recul et regarde son œuvre germer. Le Rêveur lucide se redresse et regarde, de ses yeux peints, tout autour de lui; il sera le guide, le coryphée de cette procession. Puis, tour à tour, tous les personnages se réveillent, tranquillement. Après une série d'actions⁴ toute la bande de personnages, de musiciens et «archiveurs» de souvenirs (voués à la documentation de l'évènement) se retrouvent à l'extérieur de la bâtisse pour amorcer leur déambulation urbaine. C'est la fin de la période de somnolence qui est ici marquée. Et s'entame une marche somnambulique, une grande boucle qui s'étale sur plus de trois kilomètres, traversant les rues De Gaspé, Saint-Viateur, puis Jeanne-Mance, Bernard, De l'Épée, Hutchinson pour revenir à la rue Bernard et finalement se retrouver le long de la voie ferrée, au cœur du terrain vague voisin de l'atelier du départ.⁵

Selon la définition convenue du cortège officiel, qu'il soit militaire ou religieux, il est précisé que le groupe de personnes qui défilent est dépendant d'une autorité reconnue. Le Rêveur lucide tient le rôle de cette autorité; il est à la fois le guide, le bonimenteur et le maître de cérémonie de ses fidèles hypnopompes. Il est le seul personnage conscient d'être dans un état de rêverie, il est l'intermédiaire entre le fantasme et la réalité. En regardant au travers son kaléidoscope, qu'il utilise en guise de longue vue, il guide la cohorte qui, à ses trousses, le suit aveuglément. Quant à elle, Madame Fillette incarne la jeune fille au rêve, et l'accessoire qu'elle traîne avec elle est un ingénieux appareil à longue portée permettant de saupoudrer les gens de farine. Lorsque, dans l'atelier, elle dessine les yeux sur les paupières closes du Rêveur lucide endormi, elle lui insuffle la vie. Plus tard, du haut du parvis d'une église surplombée d'un grand dôme, au coin des rues Saint-Viateur et Waverly, elle entreprend une cérémonie farineuse accompagnée musicalement par la fanfare et le Rêveur lucide qui récite un poème, sorte d'appel à la circonscription. En saupoudrant de farine les personnages du cortège (et les passants qui veulent bien s'y aventurer!), par son geste, elle intègre chacun d'eux à sa création, leur déposant sur les épaules l'amas

⁴ Pour découvrir l'étendue de ces actions, je vous encourage à lire le livret du *Cortège Rêvé*, disponible à l'appendice A.

⁵ Une carte du trajet parcouru est disponible à l'appendice C.

de poussières qui s'est accumulé depuis l'époque du rêve. Le dernier hypnopompe de la formation est le balayeur, il est celui qui clôture le cortège, il suit la procession pas à pas, éliminant les traces de poussière qu'elle laisse sur son passage et expulsant du même coup les traces du souvenir et du rêve. Ce personnage est issu de la mythologie urbaine. Le balayeur de rue efface en quelque sorte la mémoire d'une ville en ramassant ses restes et ses peaux mortes. Après avoir parcouru tous les cycles du sommeil jusqu'au sommeil paradoxal, moment et lieu (dans notre cas) où le rêve surgit, le cortège aboutit dans un terrain vague où l'attend Isidore, un enfant de trois ans et des poussières. Traversant le vestiaire-rideau tiré tout au long de la procession par Clotho et Morphée, chaque personnage se présente à l'enfant, comme s'ils passaient de l'autre côté du miroir. du rêve à la réalité. Le cortège arrive finalement au terme de sa quête, le Rêveur lucide récite au petit Isidore, à la manière d'une prière, un extrait «De l'art de bien rêver» de Fernando Pessoa et tend ensuite le kaléidoscope à Madame l'illette. Celle-ci le transmet, tel le flambeau du rêve et de la création, au petit Isidore. Elle l'encourage à contempler ce qu'il y a à l'intérieur. Au moment où l'enfant pose son regard au travers le kaléidoscope, les hypnopompes et la fanfare en profitent pour s'évaporer et disparaître en prisme de couleur...

3.3 Esthétiques

3.3.1 Visuelle

L'esthétique abordée pour les personnages et les accessoires du cortège est celle d'un rêve poussiéreux, privé de lumière, d'un rêve étioilé que l'on ressort du grenier. Du point de vue de la représentation esthétique du cortège, j'ai été fortement inspirée par la découverte d'un daguerréotype datant de 1855, une image d'archives de la Saint-Jean-Baptiste⁶ représentant un homme en tailleur et quatre enfants déguisés, arborant fausses moustaches et tête de carême! Les quatre enfants revêtent des costumes personnalisant saint Jean-Baptiste, Jacques Cartier, un chef amérindien et un jeune Canadien portant les couleurs de la France. L'atmosphère incertaine qui règne dans cette représentation laisse pressentir un trouble nébuleux, ces jeunes gens aux apparences de petits fantômes tristes apparaissent accoutrés de costumes qui transportent le poids de notre histoire. Dans cet esprit, les habits des personnages du *Cortège Rêvé* se trouvaient à mi-chemin entre l'évocation de la mythologie grecque, du rêve, du sérieux du travail, du jeu d'enfant, de la messe du dimanche et du cérémonial funèbre. Issus de l'univers du quotidien, du routinier, du somnambulisme et de la spiritualité, ces éléments visuels opèrent un croisement entre des costumes officiels et ceux du carnaval. Les hypnopompes étaient revêtus d'habits aux couleurs éteintes, dans des teintes de gris et de blanc, et aux textures usées, écorchées et poussiéreuses afin de matérialiser le passage des années, les vingt ans qui séparent le rêve fondateur de son déploiement réel.

Pour de nombreuses cultures, la poussière est fortement chargée symboliquement et porte en elle un caractère religieux. «Symbole de la Force créatrice et de la cendre. La poussière est comparée à la

⁶ Une reproduction de ce daguerréotype est disponible à l'appendice E, Bibliothèque et Archives Canada, référence : PA-139333

semence, au pollen des fleurs.» (Chevalier et Gheerbrant, 1997, p. 785) Dans la *Genèse* l'homme est formé de poussières du sol et sa postérité est aussi comparée à la poussière (*Genèse*, 28, 14) : «Ta descendance deviendra nombreuse comme la poussière du sol, tu déborderas à l'Occident et à l'Orient, au Septentrion et au Midi, et toutes les nations du monde se béniront par toi et ta descendance.» (Chevalier et Gheerbrant, 1997, p. 785) Pour les Hébreux, la poussière symbolise la mort, et ils mettaient de la poussière sur leur tête en signe de deuil. Dans l'une des actions du *Cortège Rêvé*, les personnages aux allures endeuillées passaient sous une douche de farine pour «le grand baptême» de la performance, de l'art, du rêve ou de la création en quelque sorte. Lors de la procession, le sentiment de deuil qui émanait de la marche portait le poids de l'enfance oubliée ou, peut-être, de l'oubli du rêve et de l'imaginaire enfantin de ceux qui, obligatoirement, grandissent.

De plus, l'esthétique adoptée peut s'apparenter d'une certaine manière aux personnages des films de Roy Andersson, le créateur suédois derrière le long-métrage *Chansons du deuxième étage* (2000) et *Nous, les vivants* (2007). Ses films se caractérisent par un univers surréaliste, tout en trompe-l'œil, où les situations insolites, voire burlesques, décrivent, sur le ton d'un humour noir, une humanité accablée qui a le besoin irrésistible d'aspirer à se transformer. Par la performance du *Cortège Rêvé* et l'entremise de diverses disciplines, j'ai souhaité construire, dans un alliage de baroque, de fantaisiste, d'insolite et de loufoque, une mosaïque où le moindre geste de l'être se transforme en moment de poésie, un rituel collectif.

3.3.2 Gestuelle et sonore

«Ce monde tel que nous le connaissons est en train de passer.»

Paul de Tarse

Tel que nous l'avons vu précédemment, le mot «révolution» était imprégné sur les lèvres des surréalistes. Une révolution, dans sa signification géométrique et astronomique la plus courante, est un tour complet d'un corps autour d'un axe ou d'un point central. Nous pourrions, en nous jouant du sens des mots, affirmer sans prétention (aucune) que la performance du *Cortège Rêvé* et ses corps opéraient un mouvement de révolution, dans le quartier montréalais du Mile End, débutant à même mon atelier et concluant sa ronde dans un terrain vague à côté de ce dernier! De toute évidence, en considérant les diverses formes impliquées au sein du *Cortège Rêvé*, je suis parvenue au constat qu'il y avait une configuration caractéristique bien particulière qui était reprise à maints niveaux de la création : celle de la boucle. Cette forme se dissimulait tant derrière les cycles récursifs du sommeil qu'à même le trajet parcouru par la procession qui s'achevait à côté de son lieu d'origine, mais aussi musicalement avec la forme répétitive de la mélodie improvisée par la fanfare. La boucle était également symbole de la transmission de mon rêve d'enfance afin de compléter manifestement un cycle personnel : le legs de mon propre rêve à un enfant. Insuffler à ce souvenir onirique une existence singulière et l'offrir, le disséminer sur son propre chemin.

De plus, tel que je viens d'énoncer, sur le plan sonore, la boucle était irrémédiablement marquée par la musique largement répétitive, les musiciens improvisaient tout au long des trois heures que durait la marche à partir de deux thèmes principaux en y ajoutant des variations pour s'accorder aux états du cycle de sommeil interprété et aux gestes posés par les performeurs. Cette répétition musicale a eu pour effet d'établir une sorte de mantra, un souffle, un *leitmotiv*, des airs à l'effet hypnotique qui ont enveloppé le cortège tout entier et qui nous ont maintenu dans une sorte de transe, jusqu'à en perdre nos repères temporels. À la fin de la performance, nous étions confus quant à la durée de l'événement; deux heures ou cinq heures nous auraient alors semblé tout aussi probables!

La boucle, omniprésente, se trouvait de même à définir la gestuelle des performeurs, commandant le trajet, le cycle, le rythme, la cadence : le pas. Le Rêveur lucide qui dirigeait la marche, accompagné de ses fidèles, ponctué par la fanfare et son percussionniste qui jouait sur le mobilier urbain ainsi que sur un couvercle de poubelle noué à son cou, incarnait l'expérience rythmique de la marche, où cette cadence évoque, par analogie, les battements du cœur.

Le geste et le mouvement se voient retranchés de la perpétuité par le moment, l'instant alors aussitôt dissolu. Gestuelle endormie, gestuelle rituelle, gestuelle symbolique, gestuelle initiatique, gestes qui s'évaporent, de même que la fanfare et ses exécutants, avec l'instant. Toutes ces impulsions créatives poursuivaient un objectif : la transmission du rêve à l'enfant, qui, à son tour, le passera peut-être à un autre, et à un autre. Pour que la création (le rêve à son escorte, escortée par le rêve) soulève un mouvement de vague collective.

« Marche ou rêve »

Ben Vautier

Grâce à tous les aspects abordés du projet (son processus de création, l'élaboration du scénario, ses esthétiques visuelles, gestuelles et sonores), il m'a été possible de concrétiser mon intention communicationnelle de créer à même la ville qui fait écho à mon aspiration à la création collective, à même, avec et pour la communauté. Les témoins de la performance faisaient partie prenante de l'œuvre et de la performance. Ceux qui étaient désireux de suivre la procession franchissaient inévitablement la même trajectoire que le cortège, se trouvant ainsi à y concourir. Les passants et les spectateurs contribuaient à l'œuvre et l'amplifiaient puisqu'ils provoquaient un rassemblement, et ce faisant, la fanfare s'attirait encore plus de curieux. Dès lors, en considérant le mouvement comme matériau et la ville comme canevas, le parcours comme tracé (farineux!), le scénario comme limites encadrantes, les acteurs comme matérialisation (de chair et d'os) du rêve, l'improvisation comme lieu de tous les possibles, la communication et le contact humains dans son quotidien comme finalité, nous parvenons à une création dont les contraintes, la spontanéité, les imprévus et l'éphémérité sont constitutifs de l'œuvre elle-même.

CHAPITRE IV

RÉCIT DE PRATIQUE ET DÉMARCHE

«Pensez [...] au monde que vous portez en vous, et donnez à cette réflexion le nom que vous voudrez; qu'il s'agisse du souvenir de votre propre enfance ou d'une aspiration à votre propre avenir, soyez seulement attentif à ce qui s'éveille en vous, et accordez-y une valeur supérieure à tout ce que vous observez autour de vous. Un événement au cœur de votre plus profonde intériorité est digne de tout votre amour, comme il doit mobiliser en quelque matière votre travail.»

Maria Rainer Rilke (1993, p. 75)

4.1 Le rêve et son analyse expérientielle

Puisque le récit de pratique de la réalisation du *Cortège Rêvé* fait état des choses telles qu'elles se sont produites avant, pendant et après la création de cette procession fabuleuse, il m'apparaît opportun de partager l'analyse expérientielle du rêve de mon enfance que j'ai effectuée auprès de Pascal Chavanne, un ami fort intéressé par l'analyse des rêves et qui termine actuellement son doctorat en psychologie. Lorsque nous discutons de mon projet de mémoire recherche-crédation, il se montra immédiatement intéressé à y contribuer en me proposant de faire une analyse détaillée de mon rêve d'enfance, offre que j'ai volontiers acceptée, avec grande curiosité. Nous avons fixé une rencontre le 10 avril dernier et avons alors entrepris une analyse expérientielle du rêve en question. Pour expliquer succinctement ce type d'approche, l'analyse expérientielle que Pascal Chavanne me proposa consiste à replonger au cœur des souvenirs reliés au rêve en les interprétant : en jouant, ni plus ni moins, à celle que j'étais. Je devais donc me réapproprier ma façon de percevoir le monde à divers moments de ma vie, en reprenant la peau de la fillette que j'étais vers l'âge de 3 ans, puis à 4 ans, à 5 ans... à 9 ans... à 16 ans... ainsi de suite, jusqu'à mes 25 ans. Cette remise en contexte, cette projection et cette extrapolation de mon rêve nous ont permis d'ausculter le rêve dans ses moindres détails. Cette approche est astucieuse. Au moment de l'analyse de l'expression du souvenir du rêve, selon une distinction avancée par Jean Piaget, le but poursuivi n'est pas de «réfléchir à», mais de «refléter activement» (Piaget, 1977), c'est-à-dire qu'à ce moment j'étais en évocation de ma propre

action dans le rêve, ce qui permet ensuite une verbalisation descriptive de celle-ci. «On a là une position de parole bien particulière, que l'on pourrait qualifier d'incarnée ou de concrète, qui a pour caractéristique fondamentale de ne pas être dissociée d'un vécu singulier.» (Vermersh, 1993, p. 3) À ce moment, il devient alors possible de mettre en mots l'action vécue, l'expérience vécue et, par le fait même, le phénomène vécu du rêve.

Pour ma part, cette analyse, qui eut lieu un mois avant la performance du *Cortège Rêvé*, fut l'occasion d'incarner ce rêve, de me le réapproprier, de le vivre corporellement et de le projeter dans le monde tangible; avant de le partager (et de le disséminer) dans le processus de la création collective, m'en dépossédant alors d'une certaine manière, puisque très consciemment il s'est vu teinté par la subjectivité de chaque artiste s'y prêtant.

D'abord, il me faut expliciter le rêve fait vers l'âge de trois ans, tel qu'il se présente à ma mémoire aujourd'hui, pour ensuite en partager les idées qui émergèrent lors de son analyse.

4.1.1 Le rêve d'il y a vingt ans

Étant fillette, âgée de trois ans, j'ai rêvé d'une fanfare dans mon jardin, derrière ma maison d'enfance. Longtemps après, je me suis questionnée pour savoir si cet événement s'était réellement produit, ou si le souvenir que j'en avais était le fruit d'un songe. Bien sûr, cela aurait été simple de vérifier auprès de mes parents, mais la crainte de confirmer la nature évanescence de cette vision irréaliste m'a résolue à garder le secret de ce rêve enfoui. Ce songe, je l'ai chéri jusqu'à un certain âge, où l'enfance se fait cruauté à elle-même et nous contraint à cesser de croire à la magie des histoires inventées. Le rêve d'alors débutait comme ceci : j'étais assoupie dans mon lit lorsque mon père, venu me sortir du sommeil, me dit que je devais me réveiller, qu'il y avait quelque chose à la veille de se produire, quelque chose que je ne devais absolument pas manquer. Il me prit sur ses épaules et je me réveillai tranquillement alors que nous traversions toute la maison pour déboucher, bien que je fus toujours juchée sur ses épaules, en dessous du balcon arrière de ma maison d'enfance. Il m'avait conduit là où se cachait une entrée secrète qui donnait sur un grand chapiteau aux couleurs chatoyantes de blanc et de jaune éclatant. Sous le chapiteau, un grand spectacle se préparait. Le public n'était pas encore arrivé, mais les artistes étaient prêts. Il y avait des jongleurs qui maniaient des quilles, des personnages sur de grandes échasses, des musiciens, etc. Je constatais toute cette effervescence avec une joie infinie, mon père m'offrait là le plus beau cadeau qu'une enfant pouvait imaginer. Il me déposa sur le sol et je me mis à courir à travers les artistes, j'allais découvrir l'entrée principale et l'extérieur du chapiteau, qui donnaient sur ma cour arrière, là où une fanfare entonnait un air joyeux. À ce moment, je me disais qu'il allait y avoir beaucoup de gens qui afflueraient pour assister à ce spectacle grandiose qui se tramait et que c'était une chance inouïe d'y avoir une entrée privilégiée à partir de chez moi...

4.1.2 L'analyse du rêve

Voici quelques points qui sont ressortis avec force de l'analyse expérientielle du rêve d'alors. Tout d'abord, le fait que mon rêve s'amorce par un réveil confirme bien pourquoi j'ai longtemps cru que ce rêve n'en était pas un (jusque vers l'âge de neuf ans). Mon père, en me prenant sur ses épaules, m'annonçait déjà une promesse de célébration et d'accompagnement vers quelque chose d'heureux. Juchée sur ses épaules, j'avais un point de vue privilégié (à la hauteur d'un adulte et même un peu plus haut) sur la scène qui allait se produire. L'entrée secrète en coulisse me donnait un accès de prédilection à ce spectacle et à la création qui se préparaient. Lorsque je me mis à courir pour aller explorer l'ampleur de cet événement à venir, sous le regard bienveillant de mon père, discret, en retrait dans l'embrassade de la porte secrète...

Avec maintes années de recul, et comme suite à l'analyse que nous en avons faite, j'ai compris que, vers l'âge de neuf ans, pour être prise au sérieux par mes collègues de classe et par les adultes, pour ne pas être ridiculisée, je me suis résignée à faire le deuil d'un imaginaire trop fertile, qui croyait alors encore à ses rêves d'enfant. En me replongeant dans ma perception du rêve, selon les idées de la jeune fille que j'étais vers l'âge de neuf ans, je constatais que je ne percevais plus les personnages d'autrefois sous le chapiteau, ils avaient déserté les lieux. Toutefois, le chapiteau, lui, y était toujours, même s'il m'apparaissait quelque peu défraîchi, laissé à l'abandon... C'est en ce sens que j'ai voulu l'esthétique des costumes et des accessoires du *Cortège Rêvé* d'apparence vieillie, écorchée et poussiéreuse, presumant qu'ils ont été abandonnés durant toutes ces années.

Au fil de mes réflexions sur les souvenirs des rêves, je me suis demandé : pourquoi la mémoire d'un rêve en général serait moins valable que le souvenir d'un événement quelconque ayant existé sous le regard empirique de la réalité? Dès lors qu'un souvenir devient tel, il prend la forme d'une abstraction réfléchie et est modifié au gré de nos humeurs ou de notre capacité à en retenir un maximum de détails, ses vides étant alors comblés par des extrapolations de l'imaginaire. C'est présentement que je réalise que de faire le deuil d'un imaginaire qui ne s'ancrait pas dans la réalité des usages du quotidien était alors, par extension, l'équivalent de mettre la création artistique de côté. Au mieux ou au pire, d'en faire des choses pratiques et utiles; pourquoi pas de la décoration? Heureusement, je me suis assez vite révoltée contre cette pensée que je m'étais moi-même imposée. Tel que souligné par Jean-Jacques Lebel, les civilisations adultes accusent l'art, indissolublement lié à l'enfance, d'être dégénéré. Le célèbre «quand je ne serai plus enfant, je serai mort» de Brancusi est l'aveu qui appuie le prédictat que «l'art est une régression illégale par rapport à la maturité de la société industrielle» (Lebel, 1966, p. 18). Si le passage du croire au cessé de croire au rêve d'enfance, de cet immense chapiteau et de ses troubadours, me laissa amère à l'aube de l'adolescence, la concrétisation de ce rêve vingt ans plus tard lui aura permis, à tout le moins, d'avoir une date arrêtée, ancrée dans la réalité. Tandis qu'Isidore, l'enfant de trois ans auprès duquel nous avons conclu la marche du cortège, n'aura jamais à remettre en doute cet événement issu de l'imaginaire aussi invraisemblable qu'il puisse sembler, car il aura été éprouvé collectivement par de multiples passants et artistes. Là était une mission cachée que je m'étais promise dans la réalisation et la passation de ce songe : pour ne plus renoncer à la création, faire vivre le rêve et se donner une raison d'y croire encore.

4.2 L'expérience vécue du *Cortège Rêvé*

«L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair.»

Maurice Merleau-Ponty (1964, p. 178)

L'expérience du collectif de création vécue de l'intérieur, par la pratique, la concrétisation du *Cortège Rêvé* : comment ce projet s'est-il élaboré?

Le premier et indispensable collaborateur de la performance fut Jean-Philippe Boudreau, le librettiste du projet. L'écriture s'étala sur une période de deux mois, et c'est durant ce moment que le trajet du cortège fut déterminé. De cette première collaboration a suivi une contribution avec Damien Thomas, graphiste avec lequel nous avons élaboré l'esthétique et la mise en page du livret. Une fois le scénario en main, nous détenions les composantes qui nous ont amenés à rassembler les autres collaborateurs du projet, comédiens, musiciens, assistantes à la direction artistique et artistes dédiés à l'archivage de l'événement, compositeur, vidéastes et photographes. Une première rencontre a eu lieu le 4 avril 2009, rassemblant une grande partie du collectif en pleine formation, au café Cagibi dans le quartier Mile End de Montréal, quartier destiné à la procession que nous étions en train d'élaborer. Cette réunion permit d'expliquer à chacun les intentions artistiques liées à l'événement. Nous nous entendîmes alors sur le calendrier que nous allions adopter. Et surtout nous avons arrêté la date de la performance : le 17 mai 2009. Ensuite, tout s'enchaîna très vite durant le mois qui suivit. Parallèlement à la création des accessoires et des costumes des musiciens et hypnopompes, nous préparions des ateliers de jeu avec les comédiens et les musiciens en coordonnant quelques répétitions, sans toutefois répéter outre mesure puisque nous désirions conserver la fraîcheur et la spontanéité de la performance improvisée. Ces rencontres étaient surtout vouées à expliciter les actions clés de la performance, à survoler le trajet que nous allions emprunter et à permettre à chacun de faire plus ample connaissance afin d'investir le quartier avec confiance lors de la performance.

4.2.1 L'œuvre réalisée et son déploiement dans la rue

Ayant conscience que, pour une analyse rigoureuse d'un objet, une certaine objectivité est requise (mais quelle objectivité? Et si l'objectivité était plutôt une subjectivité partagée?), dans le contexte de la création du *Cortège Rêvé* à laquelle je me suis sentie extrêmement liée, le recul ne me semblait pas suffisamment grand, la distanciation m'était alors très difficile et le sera sans doute pour un moment encore. Dans les lignes qui précèdent, j'ai tenté de mettre par écrit divers aspects de cette expérience enivrante et de traduire le plus justement possible ce processus de création collective, malgré l'intensité des émotions qui m'y relient.

Dans la partie qui suit, j'exposerai brièvement divers éléments caractéristiques et factuels de la performance telle qu'elle eut lieu par un dimanche après-midi gris, le 17 mai 2009.

En ce qui concerne sa durée, la performance débuta vers 12h45 et prit fin à 15h30; elle a donc existé pendant 2 heures et 45 minutes. La plupart des gens qui suivirent spontanément le cortège nous accompagnèrent dans la marche et restèrent pour l'intégralité du trajet, jusque dans le terrain vague. Habituellement, la durée moyenne d'une performance spontanée est encline à être de plus courte durée. Dans notre cas, pour être significatif, le rituel devait se déployer dans le temps et ce fut à notre grande surprise que ses spectateurs attrapés sur le vif demeurèrent avec nous pendant toute la traversée – cela est un fait surprenant digne d'être mentionné. Bien sûr, nombre de témoins se sont simplement arrêtés au coin d'une rue, nous fixèrent traverser leur quotidien et poursuivirent leur bout de chemin, comme si une telle vision était courante. Après tout, le quartier du Mile End abritant maints ateliers et galeries d'artistes, ses occupants en auront vu d'autres!

Parmi les réactions les plus observées auprès des passants croisés, il y avait assurément une bonne quantité de sourires qui se sont répandis (du sourire confus à l'éclat de rire), et nous avons certes fait rêvasser plusieurs personnes lors de cette journée froide, alors qu'il ne faisait qu'un maigre 9°C à l'extérieur. D'ailleurs, la fanfare engendra un comportement visible chez plusieurs témoins : être bouche bée. En effet, ils restaient inconsciemment la bouche ouverte, béante de stupeur en regardant cette étrange procession toute droite sortie du rêve! Une petite fille, qui venait de se faire mal en tombant de sa bicyclette et dont le père tentait de consoler, est demeurée ébahie et a rapidement oublié son mal en nous voyant apparaître au coin de la rue!

Aussi, le nombre de photos prises par les passants fut considérable, des voitures s'immobilisaient pour photographier le cortège à l'aide de cellulaires ou d'appareils photo numériques de poche. Il va sans dire que, désormais, pratiquement tout le monde détient à portée de main la technologie nécessaire pour capter l'imprévisible moment qui jaillit.

Les voitures s'arrêtaient et certaines suivaient le cortège; les conducteurs affichaient de grands sourires lorsque la régisseuse leur demandait de s'arrêter pour laisser passer le cortège et ses spectateurs. La coopération était naturelle et spontanée. Singulièrement, lors de la marche, il se produisit un heureux mariage de cultures. Par exemple, des juifs orthodoxes arrêtaient et débarquèrent de leur véhicule familial pour assister au cortège, tout sourire pour ses personnages et ses fidèles spectateurs! Il y eut des interactions entre les passants, les véhicules qui s'immobilisaient, une communication s'installa naturellement et un moment de connivence entre étrangers s'instaura, ce qui, dans la routine du quotidien, ne se produit malheureusement pas aussi spontanément. Des hommes de la construction, qui œuvraient sur un toit à proximité de la ruelle où Lachésis enfilait la fanfare de sa balle de laine immense, interrogeaient les spectateurs et les passants en criant du haut du toit : «Hééééé! C'est quoi qui se passe? C'est quoi qui se passe? Mais répondez!» Ils exigeaient d'y comprendre quelque chose... Mais personne ne savait trop ce qui se créait sous son regard attentif.

La réaction des passants fut à quelques reprises étonnante. Par exemple, peu après la péripétie surréaliste du théâtre shakespearien au parc Saint-Viateur, au moment où tous les musiciens et comédiens reprenaient leurs positions officielles, un homme en apparence simple d'esprit s'est joint au rang du cortège ; il se positionna derrière nous et attendait le signal du Rêveur lucide pour poursuivre la marche. À compter de ce moment, un nouveau membre agrandit le cortège ! À la toute fin de la procession, un moment fut particulièrement touchant : lors de la fuite des personnages vers l'atelier, une fillette de quatre ans et son petit frère de trois ans, qui avaient suivi la fanfare tout au long de son trajet, n'ont pas accepté que tous les personnages disparaissent. Les enfants sont donc partis à nos trousses dans le terrain vague ! La petite, suivi de son petit frère (et de leur père, qui tentait tant bien que mal de rattraper les deux fuyards), criait à Madame Fillette en la pourchassant : « Hé... ! Reviens ! REVIENS ! » C'était le refus de la fin !

Plusieurs des comédiens et musiciens ayant vécu la fanfare de l'intérieur m'ont dit, le lendemain et durant les jours qui suivirent, avoir été complètement exténués à la suite de la performance, comme s'ils avaient couru je ne sais quel marathon toute la journée durant. À vrai dire, ce fut éprouvant pour chacun d'entre nous. Car tous s'étaient abandonnés au jeu de façon extrêmement généreuse et s'étaient laissés transcender, en quelque sorte, par l'esprit du *Cortège Rêvé*, qui était la somme des expériences vécues de chaque personne impliquée dans cette création collective. L'état de jeu fut soutenu pendant plusieurs heures et la distance physique à parcourir fut, à peu de choses près, un pèlerinage.

Dans le cas du *Cortège Rêvé*, un point prépondérant de la performance a été son caractère inattendu, fortuit et inusité. Le fait de surprendre les gens à même leur quotidien, sans s'annoncer préalablement, évite toute construction d'attente que le spectacle engendre habituellement. Lorsque nous achetons des billets pour un événement quelconque, nous nous créons un horizon d'expectation face à cette représentation, oscillant parfois entre un désir de divertissement tantôt sceptique ou tantôt considérable. Dans notre cas, les seules attentes étaient celles des créateurs et des performeurs qui désiraient offrir, lors du moment de création, le meilleur d'eux-mêmes, et n'ont eu guère d'autre choix que de se plier aux lois de la spontanéité et de considérer l'imprévu comme matériau constitutif de cette création.

Un dernier élément que j'aimerais partager avant de conclure ce récit de pratique est un événement survenu au courant de l'été, lors de mon déménagement d'atelier. J'ai fait alors une découverte qui me remplit d'une émotion indescriptible : un amas de bouts de laine rouge, de poussières, de mégots de cigarettes et de graines de samaras. C'étaient les balayures du *Cortège Rêvé*, que le Balayeur avait fervemment ramassées et qui s'étaient finalement enroulées tout autour de son balai. J'avais entre les mains les restes de cette apparition, de cette fanfare qui, je l'avais pourtant cru, disparaîtrait au coin d'une rue. Et pourtant, en tenant ces restes, j'avais l'impression d'embrasser la totalité de cet événement passé. Le déchet, récalcitrant et inextricable, était alors digne d'être magnifié pour ce qu'il renferme en lui-même : le contenu d'une action vivante, les peaux mortes d'une création incarnée qui avait alors mué. Cette impression fut foudroyante. Cela me rappela la nouvelle *Hairball* de Margaret Atwood racontant l'histoire d'une femme qui, suite à une chirurgie où on lui retirait un fibrome, exigea qu'on le lui rende. Elle exhiba sa tumeur dans un contenant rempli de formol sur une tablette dans son salon. Ce fibrome, décrivait-elle, avait la taille d'un

pamplémousse et l'on pouvait lui reconnaître des morceaux de dents, d'ongles et de cheveux. De cette vision monstrueuse, elle revendiquait la maternité : peut-être était-ce un jumeau qu'elle n'avait jamais mis au monde? Je n'ai pu m'empêcher d'y voir un parallèle bouleversant à mon amas de déchets. Souvent, la création pour l'artiste est associée à la maternité de l'œuvre, on la décrit comme une résultante d'une période d'incubation, d'une gestation que l'on porte en nos entrailles et que l'on met à terme, etc.

Tout est d'abord mené à terme, puis mis au monde. Laisser s'épanouir toute impression et tout germe d'un sentiment au plus profond de soi, dans l'obscurité, dans l'ineffable, dans l'inconscient, dans cette région où notre propre entendement n'accède pas, attendre en toute humilité et patience l'heure où l'on accouchera d'une clarté neuve : c'est cela seulement qui est vivre en artiste, dans l'intelligence des choses comme dans la création. (Rilke, 1993, p. 45)

Selon cette analogie, l'amas de déchets du cortège me semblait comme littéralement sorti de moi. Comme si, dans ce rêve qui était voué à s'évanouir en même temps que l'instant de la performance, il y avait eu une faille et de celle-ci restait une preuve matérielle tangible, la trace, le témoin de ce qu'avait été cette action invraisemblable, elle est, et devait être, ma preuve incroyable et ultime.

Je conclurai en mentionnant ce que j'ai ressenti tout au long de la mise en place de ce projet de mémoire de recherche-crédation jusqu'à sa consolidation : une immense gratitude. C'est une chance inouïe que de se consacrer à un projet aussi intime, entourée de personnes aussi talentueuses et aux qualités humaines aussi marquées, en plongeant ensemble au cœur de l'imaginaire, dans la création.

CONCLUSION

«Toute œuvre d'art est l'enfant de son temps et, bien souvent, mère de nos sentiments.»

Wassily Kandinsky (1954, p. 52)

Il me vient souvent à l'esprit cette idée farfelue : la réalisation de mon projet de mémoire de recherche-crédation est, véritablement, la concrétisation d'un rêve d'enfance. Non pas que je rêvais alors d'entreprendre des études avancées, n'ayant été introduite au milieu universitaire que maintes années plus tard... Toutefois, je connaissais déjà ce qu'était un spectacle et, par inhérence, la création.

Vous rappelez-vous à quel point cette vie a voulu sortir de l'enfance, aspirant aux «grandes choses»? Je constate aujourd'hui que, à partir des grandes choses, elle continue d'aspirer aux plus grandes. C'est pourquoi elle ne cessera pas d'être difficile, mais c'est aussi pourquoi elle ne cessera de croître. (Rilke, 1993, p. 117)

Alimenter ces aspirations aux «grandes choses» dont parle Rainer Maria Rilke, dans ses inspirantes *Lettres à un jeune poète*, constitue pour moi la motivation fondamentale de mon engagement dans ce parcours universitaire, tout en poursuivant cette quête par la recherche et la création.

Comme il a été énoncé plus tôt, je considère qu'en employant la déambulation comme matériau constitutif et comme finalité, en considérant la ville comme canevas, le parcours comme un tracé sur ce canevas, le scénario comme limites encadrantes, les acteurs comme transfiguration du rêve, l'improvisation comme lieu de tous les possibles ainsi que la communication et le contact humain à même le quotidien comme finalité, nous en arrivons à une création dont les contraintes, la spontanéité, les imprévus et l'éphémérité sont constituants de l'œuvre elle-même. Par la réalisation du *Cortège Rêvé*, j'ai voulu explorer cette zone floue du passé ramenée au temps présent par le souvenir. Mon projet s'est resserré autour de l'évocation du temps qui passe, le temps de l'enfance et de ces rêves qui n'ont pas eu le loisir de se déployer dans la réalité, faute de moyens. C'est en explorant l'événementiel, l'apport collectif à la création, la spontanéité et l'éphémérité, de ce qui a une date fixe dans le temps et qui persiste ensuite dans la mémoire sous la forme évanescence du souvenir que les concepts sous-jacents à cette création ont été établis. Par le déploiement du *Cortège Rêvé*, nous avons accompli une errance au sein de la thématique de la mémoire. Nous avons voulu observer de quelle manière l'espace urbain change par le franchissement et l'appropriation de ses lieux par le recours à la performance artistique. La mémoire était incarnée avec des moyens éphémères : une fanfare, un événement qui, de façon poétique, concrétisa le temps qui file, qui nous glisse entre les doigts. La création collective, le rêve, le mythe, la communication, l'art contextuel et la ville comme terreau de la création sont des préoccupations artistiques qui m'animent et me guident à façonner les contours de ma pratique et de ma conception de la création. Prépondérant dans mes intentions de création, l'usage de collaborations artistiques plurielles et du collectif de création représente, pour moi, une source intarissable d'inventivité.

Les lieux auxquels je me suis intéressée pour la manifestation artistique du *Cortège Rêvé* sont ceux de la ville, ses lieux et ses non-lieux qui constituent le tissu urbain. Je me suis penchée sur l'usage de la déambulation dans l'art, les marcheurs qui personnifient ce déplacement et l'aspect symbolique qui en découle. Cette réflexion prit les apparences d'une procession au cérémonial saugrenu. À l'image des forains, par le biais du *Cortège Rêvé*, nous avons déambulé dans les rues pour le plaisir d'offrir un moment de légèreté, empreint d'intentions artistiques et de folie, pour désamorcer la réciproque aliénation entre l'homme et le monde... Et cela, en faisant revivre au passage une part de notre patrimoine fantastique, qui est, après tout, une suite ininterrompue d'un mélange de sacré et de divin, de légendes et de rêves.

Avant de clore ce document accompagnant mon mémoire de recherche-crédation, en regard des observations qui ont été proposées sur la création et sa portée, il m'importe de mentionner un motif intérieur qui me pousse à créer. L'expérience profondément intime, intuitive et sensible que la création déclenche en moi est une impression presque religieuse : un état de grâce qui tire son origine du vif sentiment, non seulement d'être, mais d'appartenir à un tout et d'effleurer, par la création, cette intégralité. Et, par l'art, dans un dialogue entre son intérieur (tout en prenant garde aux pièges du monologue stérile), son contexte et son époque, l'artiste peut parvenir à se changer, en commençant par se réinventer lui-même. Et cette force de changement peut ensuite se répercuter sur l'art, son contexte, et révolutionner ultimement ses conditions immédiates. Par l'art, il s'agit non seulement d'extirper de soi et de matérialiser cette impression immatérielle logée au fond de ses replis, mais d'abord et avant tout de la partager, de la communiquer et de la laisser croître : la part du rêve...

APPENDICE A

LIVRET DU CORTÈGE RÊVÉ

APPENDICE B

PHOTOS DE LA PERFORMANCE



Crédits photos : Vincent Biron



















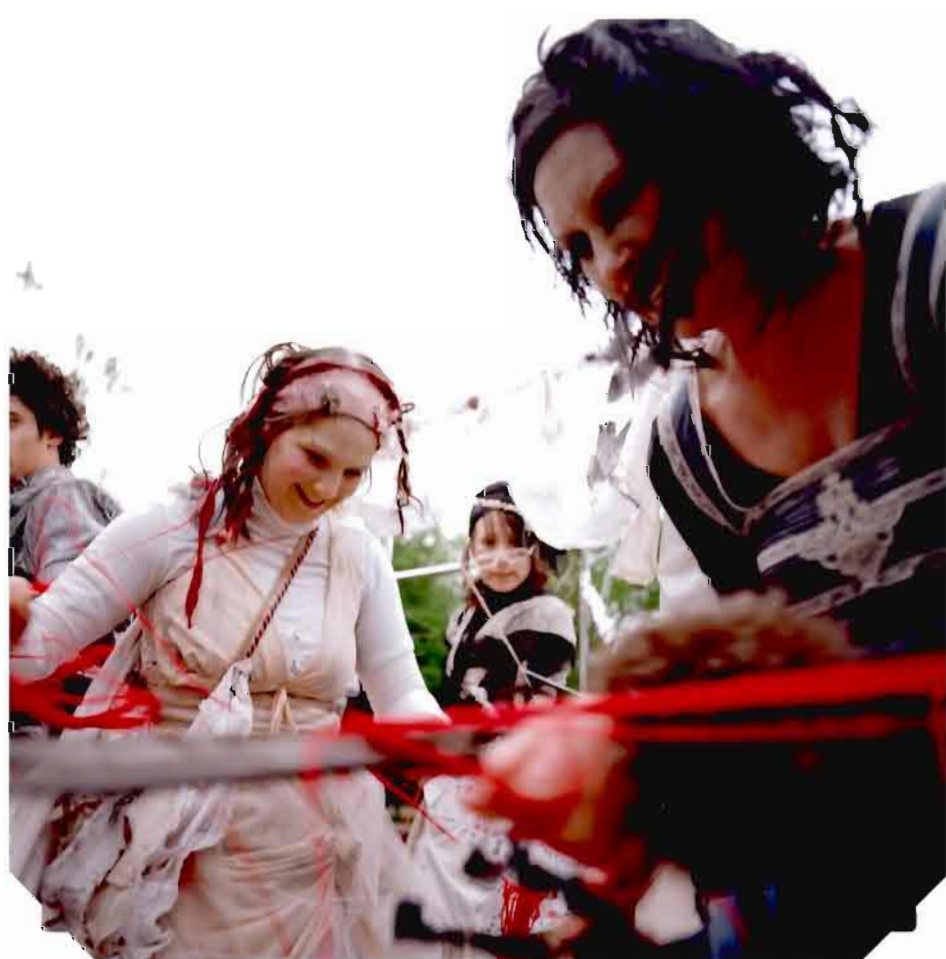














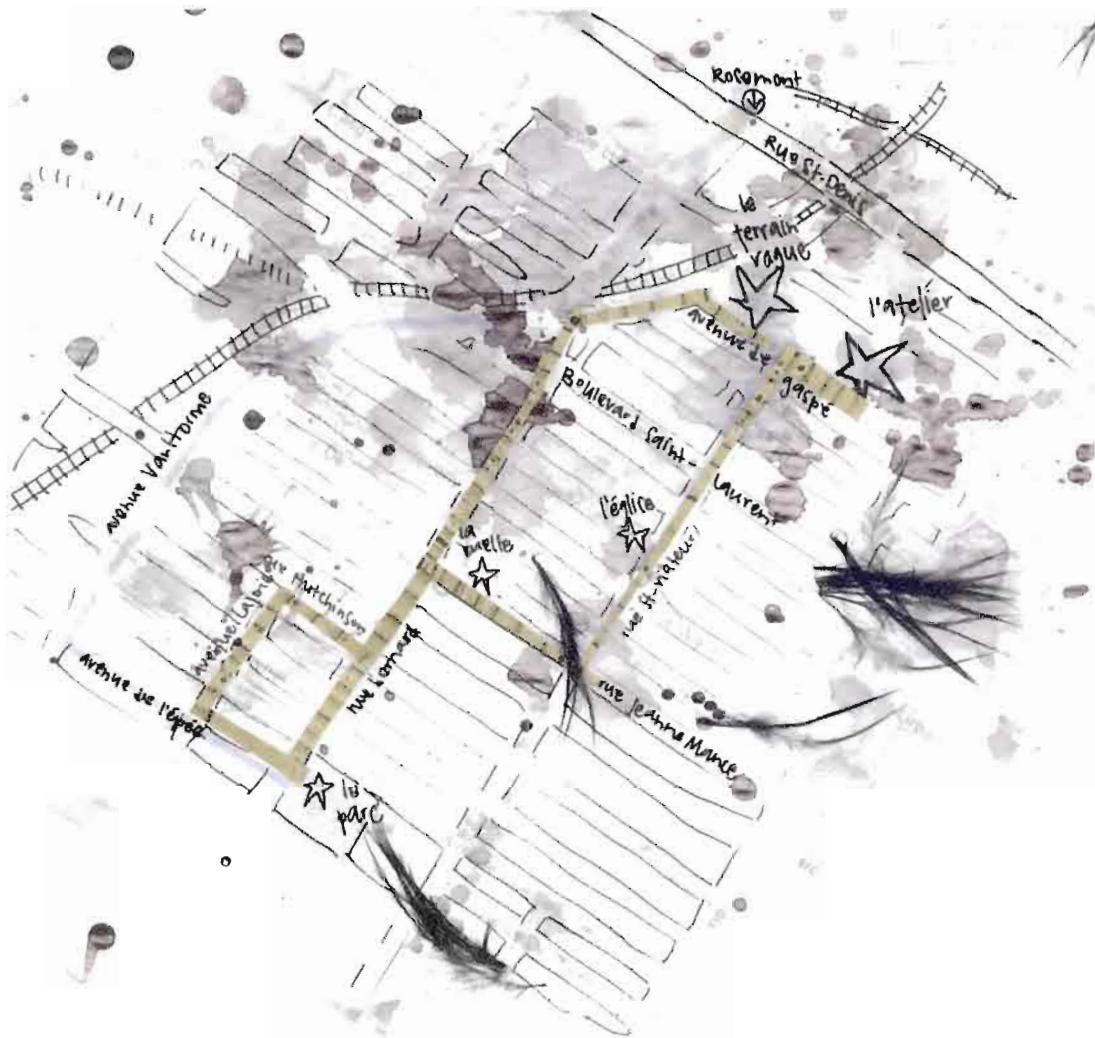






APPENDICE C

TRAJET PARCOURU



APPENDICE D

GÉNÉRIQUE DES COLLABORATEURS

Collectif du *Cortège Rêvé*

« Archiveurs » de souvenirs :

Anh Minh Truong – *Caméra (HD)*
Samuel Laflamme – *Compositeur*
Vincent Biron – *Photographe (60 mm)*
Ky Vy Le Duc – *Photographe (numérique)*
Charles Muzard – *2^{me} caméra*
Alexandre Auray – *Assistant caméra*
Jean-Gabriel Bergeron – *Assistant photographe*

Comédiens :

Rêveur lucide – Jean-Philippe Boudreau
Morphee – Benoit Landry
Phantasos – Marc-Antoine Beaudette
Phobéior – Laurent Trudel
Clotho – Ariane Bisson Mc Leron
Lachésis – Danièle Simard-Dubé
Atropos – Marie-Michèle Côté-Dion
Madame Fillette – Isabelle Caron
Le Balayeur – François Bienvenue

Régie :

Marie-Eve Beaulieu – *Régisseuse*
Marie-Pierre Jolicœur – *Accueil à la base*

Autre / Analyse :

Pascal Chavanne – Psychologue
(Analyse expérientielle du rêve d'il y a 20 ans)

(dénombrement : 33 collaborateurs & +)

Créatifs :

Jean-Philippe Boudreau – *Librettiste*
Isabelle Caron – *Direction artistique*
Georges Philippe Côté – *Concepteur d'engins*
Damien Thomas – *Graphiste*
Anne Sergent – *Costumes, coiffures, maquillages*
Marie-Eve Beaulieu – *Costumes, coiffures, maquillages*
Danièle Simard-Dubé – *Costumes, coiffures, maquillages*

Musiciens :

David J. Adamowicz
Marie-Neige Châtelain
Érika Tremblay
Sébastien Menard
Georges Philippe Côté

L'Enfant :

Isidore Boudreau

Cantine :

Diane Verville
Michel Caron
Jean-François Baril
Émilie Houle

Commanditaires :

Grolsch – Carlos Liscano
Le Jolifou – David Fergusson & Hélène Brault

APPENDICE E

DAGUERRÉOTYPE DE LA SAINT-JEAN-BAPTISTE 1855



APPENDICE F

VIDÉO DU CORTÈGE RÊVÉ

Réalisation et montage : Anh Minh Truong
Composition sonore : Samuel Laflamme

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Agamben, Giorgio. 1989. *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Coll. : «Critique de la politique». Paris : Payot, 170 p.
- Agnel, Aimé (dir. publ.). 2008. *Dictionnaire Jung*. Paris : Ellipses, 194 p.
- Anzieu, Didier. 1975. *Le groupe et l'inconscient*. Coll. «Psychismes». Paris : Dunod, 260 p.
- . 1985. *Le moi-peau*. Coll. «Psychismes». Paris : Dunod, 291 p.
- . 1990. *L'épiderme nomade et la peau psychique*. Paris : Apsygée, 160 p.
- . 1991. Tarrab, Gilbert. *Une peau pour les pensées : entretiens avec Gilbert Tarrab / Didier Anzieu*. Coll. «Le corps commun». Paris : Apsygée, 151 p.
- . 2002. *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Coll. : «Connaissance de l'inconscient». Paris : Gallimard, 377 p.
- Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 254 p.
- et Sylvette Babin. 2005. *Lieux et non-lieux de l'art actuel : Places and non-places of contemporary art*. Montréal : Les Éditions Esse, 236 p.
- Baal-Teshuva, Jacob. 1995. *Christo & Jeanne-Claude*. Trad. de l'anglais par J. Bosser. Köln : Taschen, 96 p.
- Badiou, Alain. 2006. *Logiques des mondes : L'être et l'événement, 2*. Coll. «L'ordre philosophique». Paris : Seuil, 630 p.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 193 p.
- Breton, André. 2001. *Manifestes du surréalisme*. Coll. «Folio / essais». Paris : Gallimard, 173 p.
- Bounoure, Vincent. 2004. *L'événement surréaliste*. Coll. «Ouverture philosophique». Paris : l'Harmattan, 335 p.
- Borduas, Paul-Émile. 1948. *Le Refus Global*. Montréal : Ecole des beaux-arts, 9 p.
- Buxton, Richard. 1996. *La grâce de l'imaginaire : les contextes de la mythologie*. Trad. de l'anglais par Micheline Wechsler-Bruderlein. Paris : La Découverte, 275 p.
- Caillois, Roger et Gustave E. Von Grunebaum (dir. publ.). 1967. *Le rêve et les sociétés humaines*. Paris : Gallimard, 430 p.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. 1997. *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Coll. «Bouquins». Paris : Éditions Robert Laffonts / Jupiter, 1060 p.
- Danto, Arthur C. 1981. *The transfiguration of the commonplace*. Cambridge : A Philosophy of Art, 212 p.
- Davila, Thierry. 2002. *Marcher, créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du xxe siècle*. Paris : Éditions du Regard, 191 p.

- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien : 1, Arts de faire*. Coll. «Folio / essais». Paris : Gallimard, 347 p.
- Deschamps, Chantal. 1993. *L'approche phénoménologique en recherche : comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Montréal : Guérin universitaire, 111 p.
- . 2002. *Le chaos créateur*. Montréal : Guérin, 168 p.
- Debord, Guy. 1971. *La société du spectacle*. Paris : Champ libre, 143 p.
- De Mèredieu, Florence. 2004. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Coll. «In Extensio». Paris : Larousse, 724 p.
- Didi-Huberman, Georges. 1998. *L'Étoilement : Conversation avec Hantai*. Paris : Éditions de Minuit, 123 p.
- Eco, Umberto. 1965. *L'Oeuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, 315 p.
- . 1972. *La structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*. Paris : Mercure de France, 447 p.
- Gosselin, Pierre et Éric Le Coguiec (dir. publ). 2006. *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 141 p.
- Graves, Robert. 2007. *Les mythes grecs*. Trad. de l'anglais par Mounir Hafez. Paris : Hachette littératures, 870 p.
- Guillebaud, Jean-Claude (Éd.). 1996. *Pour une utopie réaliste : autour d'Edgar Morin / Rencontres de Châteauneuf*. Paris : Éditions Arléa, 269 p.
- Heinich, Nathalie. 2004. *La sociologie de l'art*. Coll. «repères». Paris : Éditions La Découverte, 122 p.
- Janover, Louis. 1986. *Le rêve et le plomb : Le surréalisme de l'utopie à l'avant-garde*. Condé-sur-Noireau : Éditions Jean-Michel Place, 177 p.
- Jung, Carl Gustav. 1991. *Ma vie : Souvenirs rêves et pensées*. Coll. «Folio / essais». Paris : Gallimard, 528 p.
- et Charles Kerényi. 2001. *Introduction à l'essence de la mythologie : L'enfant divin, la jeune fille divine*. 5e éd. Trad. de l'allemand par H. E. del Medico. Coll. «Petite bibliothèque Payot». Paris : Payot & Rivages, 285 p.
- . 2002. *Les rêves d'enfants : Séminaires 1936-1939 tome 1*. 2e éd. Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Paris : Albin Michel, 345 p.
- . 2003. *Essai d'exploration de l'inconscient*. 3e éd. Trad. de l'allemand par Laure Deutschmeister. Coll. «Folio / essais». Paris : Denoël, 181 p.
- . 2008. *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. 3e éd. Trad. de l'allemand, préf. et annoté par Docteur Roland Cahen. Coll. «Folio / essais». Paris : Gallimard, 287 p.
- Kandinsky, Wassily. 1988. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 210 p.
- Lamizet, Bernard. 1992. *Les lieux de la communication*. Coll. «Philosophie et langage». Paris : Mardaga, 347 p.
- . 2006. *Sémiotique de l'événement*. Coll. «Forme et sens». Paris : Éditions Lavoisier : Hermès science publications, 314 p.

- . 2002. *Le sens de la ville*. Coll. «Villes et sociétés». Paris : L'Harmattan, 242 p.
- Lebel, Jean Jacques. 1966. *Le happening*. Coll. «Les lettres nouvelles». Paris : Denoël, 89 p.
- Lino. 2008. *La chambre de l'oubli*. Montréal : Les 400 coups, 138 p.
- Löwy, Michael. 2000. *L'étoile du matin : surréalisme et marxisme*. Coll. «Utopie critique». Paris : Éditions Syllepse, 126 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 360 p.
- . 1976. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 531 p.
- . 1996. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Coll. «Philosophie». Paris : Verdier, 103 p.
- Meyer, Michel. 2002. *Manifestes du surréalisme d'André Breton*. Coll. «Foliothèque». Paris : Gallimard, 182 p.
- Morin, Edgar. 2000. *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*. Paris : Éditions du Seuil, 129 p.
- . 2004. *Pour entrer dans le XXI^e siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 376 p.
- . 2005. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éditions du Seuil, 158 p.
- Mouawad, Wajdi. *L'oisillon, programme de saison 2009-2010*. Ottawa : Centre national des arts, 70 p.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *Tombe de sommeil*. Coll. «Lignes fictives». Paris : Galilée, 86 p.
- Paquin, Louis-Claude. 2006. *Comprendre les médias interactifs*. Coll. «Somme». Montréal : Isabelle Quentin éditeur, 538 p.
- Pergnier, Maurice. 2004. *Le sommeil et les signes : Arts, sciences, littérature et mystères d'hypnos*. Coll. «Mobiles philosophiques». Lausanne (Suisse) : Editions l'Âge d'Homme, 241 p.
- Perraton, Charles (éd.). 2001. *Le cinéma : imaginaire de la ville : Du cinéma et des restes urbains prise2*. Coll. «Cahiers du Gerse n°3». Montréal : Presses de l'université du Québec, 98 p.
- , Étienne Paquette et Pierre Barette (dir. publ.). 2007. *Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement*. Coll. «Cahiers du Gerse». Montréal : Presses de l'université du Québec, 241 p.
- Rilke, Rainer Maria. 1993. *Lettres à un jeune poète*. Trad. de l'allemand par Marc B. Launay. Coll. «Poésie». Paris : Gallimard, 178 p.
- Romano, Claude. 1998. *L'Événement et le monde*. Coll. «Épiméthées». Paris : Puf, 293 p.
- Saouter, Catherine. 2000. *Le langage visuel*. Coll. «Documents». Montréal : XYZ éditeur, 215 p.
- Tapiès, Antoni. 1974. *La pratique de l'art*. Coll. «Folio / essais». Paris : Gallimard, 284 p.
- Tarrab, Gilbert. 1968. *Le sens de l'événement*. Montréal : Nouvelle optique, 167 p.
- . 1971. *Mythes et symboles en dynamique de groupe*. Coll. «Études». Paris/Montréal : Bordas / Aquila, 218 p.
- Virilio, Paul. 1994. *Esthétique de la disparition*. Paris : LGF, 123 p.
- Zambrano, Maria. 2003. *Les rêves et le temps*. Trad. de l'espagnol par Gonzalo Flores et Annick Louis. Mayenne : José Corti, 244 p.

Ouvrages de références

- Bouthat, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Presses de l'université du Québec, 110 p.
- Rey-Debove, Josette, et Alain Rey (dir. publ.). 2001. *Le nouveau petit Robert : dictionnaire de la langue française*. Paris : Dictionnaires le Robert, 2841 p.

Articles

- Piaget, Jean. 1977. «Recherche sur l'abstraction réfléchissante 2 . L'abstraction de l'ordre des relations spatiales.» Tome XXXV des Études d'Épistémologies Génétiques. Paris : PUF.
- Vermersh, Pierre. 1993. «Explication et analyse pratiques de l'action vécue à la construction de l'expérience.» Colloque international «Technique psychologique d'évaluation des personnes» Symposium sur l'entretien, Paris.

Sites Internet

www.blogotheque.net

Nadeau, Claude. «Histoire de la fête nationale des Québécois : la Saint-Jean-Baptiste.»
[http ://www.claudenadeau.net/saint-jean.html](http://www.claudenadeau.net/saint-jean.html)

Joly, Diane. «Les processions de la Saint-Jean-Baptiste à Montréal.» Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française (article-128). [http ://www.ameriquefrancaise.org/index.php](http://www.ameriquefrancaise.org/index.php)
[http ://ouvrir.le.cinema.free.fr/pages/reperes/constellation.html](http://ouvrir.le.cinema.free.fr/pages/reperes/constellation.html)